2/1955

Akzente

ZEITSCHRIFT
FÜR
DICHTUNG

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN

AKZENTE

herausgegeben von Walter Höllerer und Hans Bender

Heft 2 · April 1955

Wolfgang Borchert · Eisenbahnen, nachmittags und nachts .. 9
Hans Bender · Die halbe Sonne 9
Astrid Claes · Drei Gedichte 11
Wolfgang Borchert · Briefe aus dem Nachlaß 11
Wolfgang Borchert · Gedichte aus dem Nachlaß 12
Zur Dichtung Wolfgang Borcherts
Alfred Bourk · »Generation ohne Abschied« 12
Herbert Seliger · »Wer schreibt für uns eine neue Harmonielehre?« 12
Siegfried Unseld · »An diesem Dienstag« · Unvorgreifliche Gedanken zur Kurzgeschichte 13
Marie-Luise Kaschnitz · Drei Gedichte 14
Hans Erich Nossack · Vorwort zu »Thomas Chatterton« von Hans Henny Jahnn 15
Hans Henny Jahnn · Thomas Chatterton · Szenen aus dem dritten Akt 15
René Schickele · Die Schlacht bei den Pyramiden 16
Albert Schirnding · Sonnenspiel 17
Felix Hartlaub · Berliner Tagebuchblätter 1935/36 (Fortsetzung) 17
Benno Schubert · Verlorene Zeichen · Versuch über Trakl ... 18
Anmerkungen 19

© 1955 by Carl Hanser Verlag München

WOLFGANG BORCHERT · EISENBAHNEN, NACHMITTAGS UND NACHTS

STROM und Straße sind uns zu langsam. Sind uns zu krumm. Denn wir wollen nach Hause. Wir wissen nicht, wo das ist: Zu Hause. Aber wir wollen hin. Und Straße und Strom sind uns zu krumm. Aber auf Brücken und Dämmen hämmern die Bahnen. Durch schwarzgrünatmende Wälder und die sternbestickten seidigen samtenen Nächte fauchen die Güterzüge heran und davon mit dem unablässigen Hintereinander der Räder. Über millionen schwielige Schwellen vorwärtsgerumpelt. Unaufhaltsam. Ununterbrochen: Die Bahnen. Über Dämme hinhämmernd, über Brücken gebrüllt, aus Diesigkeiten herandonnernd, in Dunkelheiten verdämmernd: Summende brummende Bahnen. Güterzüge, murmelnd, eilig, irgendwie träge und ruhlos, sind sie wie wir . . .

Sie sind wie wir. Keiner garantiert ihren Tod in ihrer Heimat. Sie sind ohne Ruh und ohne die Rast der Nacht, und sie rasten nur, wenn sie krank sind. Und sie sind ohne Ziel. Vielleicht sind sie in Stettin zu Hause oder in Sofia oder in Florenz. Aber sie zersplittern zwischen Kopenhagen und Altona oder in einem Vorort von Paris. Oder sie versagen in Dresden. Oder mogeln sich noch ein paar Jahre als Altenteil durch – Regenhütten für Streckenarbeiter oder als Wochenendhäuschen für Bürger.

Sie sind wie wir. Sie halten viel mehr aus, als alle geglaubt haben. Aber eines Tages kippen sie aus den Gleisen, stehen still oder verlieren ein wichtiges Organ. Immer wollen sie irgendwohin. Niemals bleiben sie irgendwo. Und wenn es aus ist, was ist ihr Leben? Unterwegssein. Aber großartig, grausam, grenzenlos.

Eisenbahnen, nachmittags, nachts. Die Blumen an den Bahndämmen, mit ihren rußigen Köpfen, die Vögel auf den Drähten, mit rußigen Stimmen, sind mit ihnen befreundet und erinnern sie noch lange.

DIE Herren in der Sternwarte auf dem Berg wußten die Sekunde, wann die Sonnenfinsternis begann. Sie saßen hinter den Fernrohren und freuten sich, daß der Himmel so klar war. Reporter waren nach Schweden und Norwegen gereist, dort die Sonnenfinsternis zu sehen, denn hier, zwischen dem Odenwald und dem Haardtwald, war sie nur partiell.

Die Menschen in der Ebene wußten nicht alle, daß zur Mittagsstunde der Mond vor die Sonne trat. Die einen hatten es in der Zeitung gelesen, die anderen nicht. Die einen hatten davon gehört, und viele hatten es wieder vergessen. Die Liebespaare gingen spazieren, die Buben schwammen im Rhein, der Dichter saß im Zimmer und schrieb, und die Frauen pflückten Erdbeeren im Garten.

»Wo ist der Dom?« fragte das Mädchen.

»Hinter den Weiden«, sagte Hans. »Warte, wenn wir dort unten an die Kreuzung kommen, siehst du den Dom.«

»Ich bin müde«, sagte das Mädchen. »Mir tun die Beine weh.«

»Es ist nicht mehr weit«, sagte Hans. »Hinter dem Dorf beginnen die Wälder, schöne Wälder, zwischen den Armen des Altrheins, das sogenannte Naturschutzgebiet.«

»Warum ein Naturschutzgebiet?«

»Weil es so schön ist. Weil seltsame Bäume dort wachsen und die Vögel nicht gestört werden sollen. Es ist ein Paradies. Du wirst sehen, ein Paradies.«

»Quatsch«, sagte das Mädchen, »ein Paradies gibt es nicht mehr.«

Hans ließ ihre Hand los. Seine Hand steckte er in den engen Bund der Hose. Das Mädchen bückte sich zum Rasenstreifen neben der Chaussee und riß einen Grashalm ab. Hans ging ein Stück voraus, und sie ging hinter ihm her und wischte ihr weißes Taschentuch über die Stirne.

Die Kastanie schattete das Fenster zu. Ihr grünes Licht füllte das Zimmer. Die Tapeten waren grün, die Bücher waren grün, die Hände waren grün, und das Papier, auf das er schrieb, war grün. Er schrieb ein Gedicht. Die vier Zeilen der ersten Strophe standen untereinander

auf dem Papier. Die erste und die zweite Zeile gefielen ihm. In der dritten Zeile fehlte ein Wort aus einer Hebung und zwei Senkungen. Die letzte Zeile strich er durch und schrieb darüber: Die gefleckten Blätter deiner Augen.

Er sagte vor sich hin: »Die gefleckten Blätter deiner Augen –« Im Zimmer nebenan klang das Porzellan. Manja legte die silbernen Löffel in die Untertassen. Ihre Absätze klopften auf die Dielen. Wenn ein Teppich auf dem Boden läge, dachte er, könnte ich ihre Schritte nicht mehr hören.

»Die gefleckten Blätter deiner Augen –« Nun gefiel ihm die Zeile nicht mehr. Er zog einen Tintenstrich quer hindurch.

Die Frau im schwarzen Kleid ging an dem Beet entlang, und sie sah, sie hatte keinen vergessen. Jedem Erdbeerbusch hatte sie ein Kissen aus Holzwolle untergeschoben. Groß und saftig starrten die Blätter, und die Beeren zogen die Zweige hinab.

Wo das Beet zu Ende war, stand der Teller mit der roten Pyramide der Erdbeeren. Sie nahm ihn auf und ging zum Gartenhaus hinab. Sie goß Milch über die Beeren, zerdrückte sie mit der Gabel und streute Zucker darüber. Sie nahm den Teller vom Tisch und setzte sich auf die Schwelle. Ihr Gesicht war im Schatten, die schwarzen Strümpfe und die Schuhe standen in der Sonne.

Wie ruhig es ist, dachte sie. Ich muß nun öfter hierhergehen, es ist so wunderbar ruhig.

Sie aß eine Gabel voll, legte die leere Gabel in den Teller zurück und dachte: es ist so wunderbar ruhig. Sie aß wieder eine Gabel voll, legte sie in den Teller zurück und dachte: ach, wie wunderbar ruhig ist es doch.

Als der Dampfer aus der Flußschleife kam, sprangen die Buben von den Steinen. Horst sprang als letzter. Er verlor für Sekunden die Besinnung. Das Wasser umschloß ihn wie Eis.

Fred und Klaus schwammen der Mitte zu. Horst wäre gern nachgeschwommen, aber die Wellen waren kräftiger als seine Arme. Dann riß ihn das Wasser vom Grund, und Wasser schwappte in seine Augen. Er trieb an dem Ufer entlang, eine schräge Steinmauer, aus deren Ritzen Wegerichsterne, Pechnelken und Ackerrauch sproßten. Hinter ihm tutete die Sirene.

Draußen, mitten im Strom, glitt der Dampfer vorbei. Fred und Klaus standen auf Deck und schrien durch die Hände herüber: »Feigling! – Fei – i – gling! – Fei – ei – gling!«

In großen Buchstaben stand der Name des Dampfers auf dem geteerten Rumpf: Victoria. Eine Flagge, blau-weiß-orange, wehte schräg über die Kajüte, in der ein Kapitän, hinter spiegelnden Scheiben, vor dem Steuerrad stand.

»Verboten für Kraftfahrer!« stand auf einer Emailletafel vor der Brücke zum Naturschutzgebiet. Eine Holzbrücke auf gekreuzten Pfählen.

Hans blieb am Geländer stehen und sah den Flußarm hinauf. Weiße Enten tupften die grünen Ufer. Über dem Ufer, dunstig und weiter entfernt als in Wirklichkeit, standen die Odenwaldberge, blaue Sessel, in denen die Wolken schaukelten.

Wenn man etwas Schönes sah, war es gut, die Hand auf eine fremde Hand zu legen. Hans wollte seine Hand auf Elisabeths Hand legen, doch rasch zog sie sie fort.

Sie fragte: »Wie lange willst du noch hier stehen?«

»Wir gehen weiter«, sagte er.

Schnurgerade schnitt der Weg durch die Pappeln, Silberpappeln mit glatten und sicher kühlen Stämmen.

»Das Verlassen der Wege ist verboten!« stand auf einer Tafel.

»Ist auch das Atmen verboten?« fragte Elisabeth.

»Die Pappeln stehen im Sumpf«, sagte Hans, »deshalb ist es verboten.«

»Wenn ich aber doch gehe?«

»Ich halte dich fest«, sagte Hans.

»Du?« Sie lachte laut. »Niemand hält mich fest.«

Sie lief über den Weg zum Rand und sprang auf das Moospolster jenseits des Wassergrabens.

»Bleib stehen, Elisabeth!« rief Hans. »Bitte, bitte, bleib stehen!«

»Ich will in den Sumpf«, rief sie, »ich will in den Sumpf, ich will in den Sumpf!«

Er sprang ihr nach, aber bevor er sie zu fassen kriegte, war sie über den Graben zurückgesprungen. Drüben ging sie weiter und pfiff den Tango »Jalousie« vor sich hin.

Als er wieder neben ihr war, sagte sie: »Das also ist dein Paradies –«

»Der Weg dahin«, sagte Hans. »Er führt immer tiefer in den Wald, in die Büsche, in die Blumen. Du wirst die Stimmen aller Vögel hören, wenn wir im Gras liegen.«

»Ein Radio höre ich lieber«, sagte das Mädchen. »Ja, ein Auto mit Radio, wie die amerikanischen Offiziere eines haben, ein weinrotes mit einem verchromten Schwan auf dem Kühler wäre mein Ideal.«

»Ich werde nie ein Auto haben«, sagte Hans.

»Warum nicht? – Warum nicht?«

Da zischte ein Vogel aus dem Sumpf zwischen den Pappeln auf.

Die Zitronenscheibe schwamm auf dem Tee. Das Häufchen Zucker belud die Scheibe und drückte sie tiefer, bis es zerschmolzen war.

Manja saß gegenüber und sagte etwas von den Nachbarskindern, die an den Stachelbeeren waren, vom Giftprozeß in Worms und den Soldaten in Indochina.

»Die gefleckten Blätter deiner Augen –«

»Was hast du gesagt?«

»Mein Gedicht plagt mich. Es summt im Zimmer umher, und ich kann es nicht einfangen.«

»Warum schreibst du keine Geschichten?« fragte sie. »Geschichten sind dankbarer. Peter sagt, die vom Rundfunk, von den Zeitungen und Zeitschriften, alle wollen sie seine Geschichten haben, und sie bezahlen sie gut.«

»Ich will keine Geschichten schreiben, wie Peter sie schreibt, die so ausgehen, wie er und die Leser es wünschen, Geschichten, die mit einem Kuß, mit einer Hochzeit oder einem Totogewinn enden. Andere Geschichten schweben mir vor, Geschichten, die keinen Anfang und kein Ende haben, Geschichten, die nicht der Dichter macht, sondern die die Figuren der Geschichte selber machen.«

»Wie können die Figuren selber eine Geschichte machen?«

Er sagte: »Der Dichter lockt seine Figuren in einen Garten. Er dreht hinter ihnen den Schlüssel um und linst durch die Gitterstäbe hinein, wie sie's treiben. Die Wege kreuzen sich, die Wege verlieren sich. Sie führen zu Tempeln, zu Grotten, zu Aussichtstürmen, von denen man bis zu den Horizonten sehen kann.«

»So wie im Schwetzinger Park, wenn man unter der Kuppel des Merkurtempels steht.«

»Ja, so etwa. – Die Figuren gehen allein oder in Scharen, wie di
Gesellschaften der Reisebüros. Sie sind keine Helden, keine Drücke
berger. Sie sind, wie die Menschen nun einmal sind. Sie sagen sic
gute Worte und häßliche Worte, sie sagen mehr banale Worte a
vernünftige. Sie küssen einander, sie kratzen einander. Ihre Herze
klopfen, wenn sie gerade dem *einen* begegnen. Sie lernen sich kennen
sie lieben sich, sie decken sich mit Blumen und Sternen zu, und a
Morgen frieren sie. Sie sind einsam, auch wenn sie einander in de
Armen halten. Finden sie nach langem Suchen ein Loch in der Maue
schlüpfen sie voll Erwartung hinaus, aber auch draußen ändert sic
nichts.«

»Und zuletzt? Wie ergeht es ihnen zuletzt?« fragte Manja.

»Zuletzt? – Die einen setzen sich müde auf eine Bank, und sie mer
ken, wie wohl die Sonne tut. Sie warten auf ihre Kinder, die groß ge
worden sind und geheiratet haben, aber die Kinder kommen nich
mehr. Die Greise und Witwen kaufen sich ein Hündchen, eine Katze
oder einen Vogel und teilen ihr Brot mit ihnen. Die einen werde
reich, die anderen arm, die einen werden weise, und die anderen blei
ben dumm. Sie ertrinken im Teich, sie erhängen sich an den Flieder
büschen, und die meisten sterben in den spitzenbesetzten Kissen eine
Betts.«

»Sicher gibt es eine verworrene Geschichte«, sagte Manja.

»Wie das Leben«, sagte er.

»Aber, dein Tee wird kalt. Und die Torte hast du noch nicht einmal
angesehen.«

»Friedo Lampe hat solche Geschichten erzählt«, sagte er.

»Die Johannisbeeren habe ich selbst gepflückt«, sagte sie.

Als der Teller und die Gabel ihrer Hand entfielen, schreckte sie auf.
Sie hatte geträumt. Vom Wasser. Wasser bedeutete nichts Gutes. Vor
dem Tod ihres Sohnes Martin hatte sie vom Wasser geträumt, vor
dem Eisenbahnunglück in Rot-Malsch und vor dem Tod ihres Man-
nes.

Eben, im Traum, besaß sie ein dunkles, stachelhaariges Hündchen.
Sie trug es zum Rhein und warf es weit ins Wasser hinaus. Es
plumpste hinein. Eine Zeitlang war es totenstill, dann hörte sie die
patschenden Schläge der Pfoten. Das Hündchen kam zu ihren Füßen

ekrochen, leckte ihre Schuhe und schüttelte sich, daß die Tropfen
us dem Fell sprühten.

Sie sagte: »Ich habe dich so lieb, aber ich muß dich ertränken. Du
ast meinen Mann in das Herz gebissen.« Ja, so sagte sie. »Du hast
einem Mann in das Herz gebissen.«

Damit das Hündchen nicht wieder käme, knüpfte sie ihm ein Ta-
chentuch um die Schnauze. Das Hündchen wehrte sich nicht. Es
and da, und das Herz klopfte an seine Brust. Wieder warf sie es in das
Vasser weit hinaus. Es plumpste hinein. Es war still danach, aber nur
ür Sekunden, dann kamen wieder die patschenden Schläge durchs
Vasser, und unten stieg der kleine Hund mit dem vorgebundenen
aschentuch auf die hohen Steine. Er kraxelte die Uferwand hoch.
ie lief davon, verlor die Schuhe. Sie trat in die Scherben eines zerbro-
henen Tellers. Er atmete näher, lauter, heißer. Er rief ihren Namen:
Käte! Käte! Käte!« Sie fiel um. Das Hündchen sprang über die Schen-
el herauf, zerriß das Kleid über ihrer Brust und biß ihr ins Herz.

Ja, ihre Brust tat weh. Das Kleid schnürte. Es war heiß, unerträglich
eiß.

Sie stand auf. Als sie sich nach dem Teller und der Gabel bückte,
chwindelte ihr. Es ist das Kleid, dachte sie, das schwarze, enge Kleid.
Morgen werde ich ein helles Kleid anziehen, das blaue mit den weißen
Margueriten.

Wieder erschrak sie, denn nun rief wirklich jemand ihren Namen.

»Ja?«

Am Zaun des Nachbargartens stand Herr Heckenhauer, winkte
nd rief herüber.

»Ja?«

»Wollen Sie ein Glas haben?«

Weil sie nicht wußte, welches Glas, ging sie über das Bohnenbeet
inige Schritte auf den Zaun zu. In Heckenhauers Händen sah sie eine
erußte Scheibe. Er hielt sie vor seinem Herzen. Ein schwarzes Loch.

Die Pappel stieß ihr Schwert aus Blättern der Sonne ins brennende
Auge. Rund um den Stamm lag der kühle Schattenteller der Krone.
Horst stützte das Kinn in die Hände und sah hinunter zum Strom.
chleppkähne, den Rumpf tief im Wasser, zogen vorbei. Sie hatten
Baumstämme geladen, Kohle, Kies, rote Ziegelsteine und graue Bims-

steine. Die Schaufelräder durchfurchten das Wasser, und die Well zerfransten an der Ufermauer.

Ein Dampfer, der drei Kähne stromauf zog, hieß »Résolut«, un einer, der ihm folgte, hieß »Wesel«. Einer hieß »Orleans III«, und e hellblauer hieß »Berengaria«.

Ein Spitz saß in der Kajütentür, und eine Frau spannte gestreif Trikots und lange Unterhosen an die Leine.

Fred und Klaus schwammen dem Ufer zu. Fred war weit voraus Manchmal blieb er im Wasser stehen, und das Haar lag wie ein Hell um seinen runden Kopf. Klaus tauchte immer wieder, und wenn hochkam, hielt er den Arm senkrecht aus dem Wasser.

»Er sucht den Schatz der Nibelungen«, sagte Fred.

»Und findet ihn nicht«, sagte Horst.

»Aber du, du findest ihn –«

»Wenn ich suche.«

»Aber du suchst ihn nicht.«

»Er liegt weit von hier. Tief im Rhein, vor den Fundamenten d Wormser Doms.«

»Was kümmert mich der Wormser Dom«, sagte Fred und stochert mit dem Zeigefinger im Ohr.

Horst wälzte sich auf den Rücken und blinzelte zur Pappel hinau Der Wind wandte ihre Blätter, die dunkle Seite nach innen, die si berne Seite nach außen.

»Warum hat Hagen eigentlich den Schatz in den Rhein geschmis sen?« fragte Fred.

Horst sagte: »Kriemhild wollte ihn unter die Leute verteilen, ein Gefolgschaft zu gewinnen. Hagen durchschaute sie, und in der Nach bevor sie ihn verteilen wollte, warf er ihn in den Rhein.«

»So'n Kamel«, sagte Fred. »Was hatte er davon?«

»Er hat sich gerächt«, sagte Horst.

»Rache ist Blutwurst«, sagte Fred und legte sich neben Horst ins Gras

Fred stellte den Zeigefinger vor den Mund und flüsterte hinter ihm »Schau mal da drüben«.

»Was?«

»Ein Liebespaar.«

Unter dem Dach der Büsche hindurch sahen sie auf der Wiese vo dem Wald einen jungen Mann in einer blauen Badehose. Ein Mäd

chen kam zu ihm aus dem Wald, sie trug einen geblümten Badeanzug und schlenkerte eine weiße Gummikappe in der Hand.

»Paß auf, gleich küssen sie sich«, sagte Fred.

»Woher weißt du, daß sie sich küssen?«

»Alle Liebespaare küssen sich«, sagte Fred und runzelte die Stirne.

Hans kniete im Gras und strengte sich an, die Nußölflasche aufzuschrauben. Sie kniete neben ihm und sah sein Profil, das braune Haarbüschel vor der Stirne, die breite Nase und das steile Kinn.

Er ist hübsch, dachte sie, aber ein Kind. Und ein wenig dumm. Nicht *so* dumm, aber dumm zum Leben. Jetzt kam seine Zunge zwischen den Lippen hervor.

»Warum streckst du die Zunge heraus?«

»Es geht so schwer«, sagte Hans.

»Komm, laß mich!«

Mit den Fingerspitzen ergriff sie die Kapsel und drehte sie spielerisch auf. Sie lachte, versetzte ihm einen Schubs, daß er hinterrücks ins Gras fiel. Sie goß Öl auf seine Brust, eine bernsteingelbe, durchscheinende Spur.

»Elisabeth –«

»Was?«

»Ich hab dich –«

Sie strich die öligen Hände über seinen Mund und sagte: »Dein Gesicht ist so blaß.«

»Elisabeth –«

»Jetzt bin ich dran«, sagte sie.

Er stand hinter ihrem Rücken, über den sich die geblümten Träger des Badeanzuges kreuzten. Sie nahm die Schultern nach vorn, und ihre Haut wurde noch straffer. Er rieb das Öl in die Poren, strich die Hände über die kühle Haut hinauf und hinab.

Ein Vogel sang. »Glock« lockte er aus der Krone, immer lauter, immer schmelzender. Er brach ab, und nach einer kleinen Pause lockte er wieder, und die Pause war manchmal so lang, daß man dachte, nun würde er nicht mehr weitersingen, und wenn man es aufgab, hinzuhorchen, begann er von neuem mit seinem »Glock-glock-glock«. Tiefer im Wald begann ein anderer Vogel. »Styx« lockte er. »Styx-styx-styx.« Wenn die Zweige der Eberesche zitterten, kam es sicher von diesem »styx«. Und zum »Glock« und zum »Styx« kam ein ande-

rer Vogelruf, das dumpfe »Buh« der Rohrdommel aus den Sümpfe jenseits der Weiden.

»Vor allem meine Beine sollen bräunen, dann spar ich d Strümpfe«, sagte sie.

Hans sagte: »Er singt nach dem Johannistag«.

»Wer?«

»Der Sprosser. – Hörst du ihn nicht?«

»Ich höre viele Vögel.«

»Er fürchtet sich«, sagte Hans.

»Hat er es dir gesagt?«

»Ich höre es aus seiner Stimme.«

»Ich fürchte mich auch!« kreischte sie. »Huh, wie ich mich fürchte Ich fürchte mich vor dem nackten Mann!«

Sie lief den Rain hinauf und rief von oben: »Warum kommst d nicht?«

Vor ihnen, zwischen den Ufermauern, strömte der Rhein. Übe den Weiden des flachen jenseitigen Ufers erhob sich der Dom, ein rote Faust von Quadern.

»Lampe –«, sagte Manja, »das ist ein lustiger Name. Man denk dabei an einen Hasen, der durch die Kohlköpfe hoppelt.«

»Ja, er soll sehr lustig gewesen sein. Seine Freunde erzählen es. Ei baumlanger Kerl, der zu weite Jacken trug, der wunderbar alber konnte und groteske Hexentänze aufführte, wenn er in Stimmun war.«

»So wie du, wenn du einen Schwips hast«, sagte Manja.

»Sicher, so ungefähr. – Doch meistens war er traurig. Er saß zwi schen den andern und schwieg vor sich hin. Er hatte die schönst Bibliothek, die du dir denken kannst. Er las gern vor, er schlief gern er war göttlich faul und hat nicht mehr geschrieben als einen dünne Roman, ein paar Geschichten und drei Gedichte.«

»Und für den Funk? Hat er nicht für den Funk geschrieben?«

»Nein.«

»Und woher nahm seine Frau das Haushaltsgeld?«

»Er hatte keine Frau.«

»Ach so –«

»Wie er selber«, sagte der Dichter, »waren seine Geschichten auch

eiter und traurig. Man schmunzelt dabei und wird dennoch traurig, nd wenn man zu Anfang schon traurig ist, fällt die Heiterkeit hinein vie ein Kiesel in den Teich, und wie die Ringe im Wasser kommt das ächeln um die Lippen. – Ich wollte, ich hätte ihn zum Freund.«

»Warum nicht? Auf einen mehr, der dich anpumpt, kommt es nicht ehr an.«

»Friedo Lampe«, sagte er, »ist tot. – Als die Russen Berlin besetzt atten und keine Geschütze, keine Maschinengewehre und Gewehre ehr zu hören waren, kamen die Leute aus den Schlupfwinkeln her- or. Sie sahen nach den Nachbarn, nach den Verwandten und Be- annten. Sie suchten nach Wasser und Brot, nach einem unzerstörten Dach. Auf den Straßen gingen sie hin und her. Die Mauern waren ereingebrochen, und die Leitungen der Straßenbahn lagen über den chienen. – Lampe ging mit zwei Frauen auf der Straße nach Potsdam. in Rotarmist stellte sich ihnen in den Weg und forderte die Papiere. ampe wurde nervös, er lief weg. Er hatte keinen Grund wegzulau- en. Der Posten schoß und traf.«

»Der dumme Posten«, sagte Manja.

Er trank den Rest Tee, der kalt und bitter geworden war.

»Der Krieg, der verdammte Krieg«, sagte Manja.

Die Uhr schlug. Er stand auf und sagte: »Gleich beginnt die Son- enfinsternis. Kommst du mit in den Garten?«

»Ich komme nach«, sagte Manja. »Nur das Geschirr abräumen.«

Herr Heckenhauer kam über den Zaun gestiegen. Seine Lüsterjacke ing am Pfosten. Das Hündchen stemmte die Vorderpfoten in die Maschen und bellte zu seinem Herrn hinauf. Der sprang in das Boh- enbeet, machte, ohne einen Busch zu berühren, einen weiten Schritt ur Furche hinüber und gab ihr die Hand.

»Ich wußte gar nicht, daß Sonnenfinsternis ist«, sagte sie.

»Sie lesen wahrscheinlich keine Zeitung«, sagte Herr Heckenhauer. »Das Diözesanblatt lese ich, in dem stand nichts von einer Sonnen- insternis.«

Das Hündchen am Zaun winselte hoffnungslos.

»Ich lese die Zeitung vom ersten bis zum letzten Blatt. Doch, es ist anz gut, wenn man unterrichtet ist, was in der Welt vorgeht.«

»Mein Mann war auch immer unterrichtet, was in der Welt vor-

geht. Vor allem im Krieg. Er wußte über die Kämpfe in Rußla besser Bescheid als Martin, der aus Rußland in Urlaub kam.«

»Ein alter Krieger war Ihr Mann. Ein Stratege, ein Feldherr!«

»Ja, er war ein wenig sonderbar.«

Das Hündchen bellte wieder. Herr Heckenhauer griff über d Zaun, das Hündchen am Genick hochzuheben.

»Bitte, lassen Sie es drüben!«

»Mögen Sie keine Hunde?«

»Nein – oder doch, ich mag Hunde, aber eben –«

Das Hündchen jaulte, als sein Herr vom Zaun wegging.

Herr Heckenhauer sagte: »Böse Träume kommen vom Herzen. S sollten sich mehr freuen, dann hätten sie gute Träume.«

»Freuen? Wie soll ich mich freuen?«

»Ich meine, Freuden lassen sich finden.«

»Ja, mein Garten freut mich. Das Gartenhaus. Jeden Morgen ge ich jetzt hierher, nehme eine Flasche Milch und eine Dose voll Zuck mit, pflücke einen Teller Erdbeeren und esse sie. Ich jäte das Unkrau halte ein Mittagsschläfchen auf der Schwelle, träume ein bißchen u gehe wieder nach Hause.«

»Das ist doch kein Leben!« sagte Herr Heckenhauer.

Sie fror ein wenig. Sie merkte auf einmal, daß die oberen Knöp über dem Halsausschnitt offen waren. Sie hielt die Hand davor.

Herr Heckenhauer sah durch die rußige Scheibe zur Sonne hinau

»Jetzt beginnt es!« sagte er. »Hier, nehmen Sie die Scheibe. – Seh Sie? Der Rand verdunkelt sich schon!«

»Ja, ich sehe es«, sagte sie. »Als wäre ein Stück der Sonne herausg brochen.«

»Es ist der Schatten des Mondes«, sagte Herr Heckenhauer.

»Wie sonderbar! Ei, ei, wie sonderbar!« rief sie.

Klaus brachte aus dem Wasser ein verkohltes Aststück.

»Laß sehen«, sagte Fred.

Klaus gab es ihm, und er drehte es in den Händen. Auch Hor kam mit seinem Gesicht nahe und betrachtete es.

»Es ist ein kleines Krokodil. Es hat Augen, einen Rachen und ein gekrümmten Schwanz.«

»Du hast einen Schwanz«, sagte Fred.

»Du auch«, sagte Klaus.
»Ein Dreck ist das, ein ganz gewöhnlicher Dreck.«
»Dann gib es doch her, wenn es ein Dreck ist.«
»Dreck wirft man weg«, sagte Fred und warf das Aststück gelassen
ber seine Schulter in den Graben.
»Du Schwein, du verfluchtes Schwein!« schrie Klaus und trat ihm
n Fuß gegen die Oberschenkel.
Fred sprang auf die Füße und tänzelte mit geballten Fäusten hin
d her.
»Du willst wohl einen Schwinger, wie?« Und schon stieß er Klaus
e Faust ans Kinn. Der taumelte ein wenig, dann begann er wild um
h zu boxen. Fred schlug ins Gras, aber unten packte er Klaus an den
ißen.
»Hört auf!« schrie Horst. »Hört endlich auf!«
Fred drehte Klaus den Arm hinter den Rücken. Erst als er das Blut
f seinen Lippen sah, ließ er Klaus frei.
»Was habt ihr jetzt davon?« sagte Horst.
Die beiden schwiegen, und Klaus wischte sich das Blut mit dem
nterarm ab.
Nach einer Weile sagte er: »Wenn du's nicht zurückholst, kriegst
u noch ein paar.«
»Du hast wohl nicht genug?«
Klaus sprang auf die Beine.
»Ich hol's zurück«, sagte Horst, »aber hört endlich auf!«
Er kroch unter den Büschen hindurch und verschwand hinter der
rüstung des Grabens. Unten im Graben ging er durch die hohen
rne. Er zerteilte ihre grünen Schirme und suchte nach dem schwar-
n Aststück.
Es wurde kalt auf einmal. Es war, als schiebe sich eine Wolke vor
e Sonne, eine dunkle, bleierne Wolke. Das warme Licht der Sonne
rlor seine Kraft, und auch die Schatten lösten sich auf.
Er war schon weit von Klaus und Fred abgekommen, als er den
ngen Mann und das Mädchen sprechen hörte:

»Du bist dumm! – So dumm! – o so dumm!«
»Warum bin ich dumm?«
Sie summte eine Melodie, und er fragte nach einer Weile wieder:

»Warum bin ich dumm?«

»Es wird kalt.«

»Ja.«

»Leg die Decke über mich.«

»Ja.«

»Frierst du auch?«

»Nein.«

»Aber ich friere.«

»Warum bin ich dumm?«

»So ist es schön! – Wenn du frierst, kannst du zu mir unter Decke kommen.«

»Ich friere nicht.«

»So dumm, so furchtbar dumm.«

»Du sollst endlich damit aufhören, oder mir sagen, warum dumm bin.«

»Ich sag's aber nicht! Ich sag's aber nicht!«

»Dann läßt du's bleiben!«

»Hast du nicht das Abitur?«

»Ja.«

»Hast du nicht in Griechisch eine Eins?«

»Ja.«

»Und in Deutsch?«

»Was soll der Unsinn?«

»Eine Eins! – Und in Französisch?«

»Eine Zwei.«

»Und in Mathematik?«

»Eine Drei.«

»Und in Religion?«

»Eine Eins.«

»Und im Küssen? Was hast du im Küssen?«

»Hör schon auf!«

»Ich gebe dir eine Fünf!«

»Meinetwegen.«

»Kommst du jetzt?«

»Ich friere nicht.«

»Ich bekomme Gänsehaut. Siehst du?«

»Ja.«

»Ich glaube, die Sonne ist fort.«

»Ja.«

»Wenn man über Gänsehaut streichelt, wird sie wieder glatt.«

»Soll ich darüberstreicheln?«

Sie lachte, und danach lachte auch er.

Horst sah, wie der junge Mann ins lange Gras tauchte und wie ihre Hände sein Haar durcheinanderbrachten.

Der Sprosser schwieg. Die Drossel schwieg. Die Rohrdommel schwieg. Das Hündchen kroch in das Gartenhaus jenseits des Zauns. Ein Dampfer schleppte drei Kähne voll Kohle stromauf. Seine Flagge hing wie ein Schlauch, und der Name auf dem geteerten Rumpf war »Messoco«. Die Herren auf der Sternwarte drückten die Augen an die Okulare, und die Filmkameras schnurrten. Die schwarze Frau und der Junggeselle sahen durch die berußte Scheibe zur Sonne hinauf. Sie sagte: »Überall stehen sie an den Fenstern.«

Er sagte: »Sie sollen ruhig.«

»Sie werden über uns reden.«

»Von mir aus. – Wollen Sie nochmals durchsehen?«

»Gern – oh, man bekommt ja Angst!«

»Aber wer wird denn Angst haben.«

»Wird sie nun ganz schwarz?«

»Nur halb.«

»Und was geschieht, wenn sie ganz schwarz wird?«

»Dann wird es finster auf der Erde.«

»Es soll nicht finster werden!«

»Nein, es wird nicht finster.«

»Jetzt sieht die Sonne wie eine Banane aus!«

»Bananen esse ich gern.«

»Aber sie sind so teuer. Im Herbst werden sie wieder billig.«

»Was reden Sie vom Herbst! Jetzt ist doch Sommer. Wunderbarer Sommer. Und im Leben auch!«

»Meinen Sie?« fragte die Witwe.

Der Dichter sagte: »Es ist, als gäbe der kalte Mond der Sonne einen Kuß, als flögen schwarze Vögel der Angst zwischen unserer Erde und der Sonne, als sei Krieg auf der Sonne, als wäre sie von Blut überschwemmt.«

»Was du immer in die Dinge hineinlegst!« sagte Manja.

Und nach einer Minute schon war die Sonne wieder vollkomme
hell und rund. Der Sprosser lockte »glock-glock-glock«, die Dross
rief »styx-styx-styx«, und die Rohrdommel tönte ihr dunkles »Buh
Das Hündchen trottete aus dem Gartenhaus, stemmte die Pfoten
die Maschen des Zauns und kläffte zu seinem Herrn hinüber. D
Fluß glänzte, und die Flaggen entfalteten ihre Farben: weiß-blau
gelb-rot-orange. Klaus sprang ins Wasser, und Fred sprang hinter ihn
her. Horst lag unter den Farnen, gescheckt wie Pan vom Sonnenlich
und Blätterschatten. Er hörte das Mädchen hinter den Gräsern lache
Die Frau im schwarzen Kleid gab dem Junggesellen die heiße Scheib
zurück und sagte: »Was wären wir ohne Sonne –.« Der Dichter fan
einen schöneren Vers. Manja schnitt eine Gladiole im Garten und tru
sie ins Haus.

THE RAVEN

EIN Vogel ist,
den ich vor langen Jahren
bei jenem grauen Turm
in London sah.
Er habe – sagten sie –
zuviel erfahren.
Nun saß er schwarz
und ohne Anteil da.
Doch heißt es,
daß er stumm bei Tag und Nacht
den alten Königsschatz im Turm
bewacht.

Es ist ein Traum,
den ich heut nacht erfahren:
nach allem Leid
lag ich verloren da.
Verloren – sagten sie –
so jung an Jahren –:
weil ich den schwarzen Vogel
wiedersah.
Nun weiß ich,
welchen Schatz er stumm bewacht:
ich sah den Turm von innen
in der Nacht.

DER DELPHIN

LASST die Bitten, Freunde, laßt die Fragen,
denn was soll es, daß ihr mich erwählt?
Ihr wißt nur von meinen leichten Tagen,
doch die dunkeln habt ihr nicht gezählt.

Ich will weiter auf den Flüssen fahren,
es ist nutzlos, daß ihr mich so quält.
Denn ich habe mich vor vielen Jahren
einem mächtigen Delphin vermählt.

Niemals seh' ich ihn, denn er muß schlafen
irgendwo im Tiefen, wo er lebt.
Manchmal singe ich in einem Hafen,
weil ich weiß, daß er das Haupt dann hebt.

Weil ich weiß, er lauscht dann mit den weiten,
übermüden Augen in den Wind...
Keiner soll mich je zur Nacht geleiten,
bis wir beide einst beisammen sind.

DIE RATTE

ICH höre manchmal nachts
ein fremdes Pfeifen
auf der Terrasse
vor dem Schlafgemach;
von einem langen Schwanz
ein leises Schleifen,
und ein Geruch von Moder
strömt ihm nach.

Ich sehe manchmal morgens
leichte Streifen
auf meinem Gartenwege,
wenn es taut;
und schmale Schächte,
wie von dürren, steifen,
gestorbnen Wesen in den Sand
gebaut.

Das ist die Ratte.
Ihre Werke reifen
im Dunkeln
unablässig unter mir.
Vor ihrem Huschen,
ihrem bleichen Schweifen
verschließ' ich schaudernd Tag und Nacht
die Tür.

Umsonst. Ich fühl' die Graue
nach mir greifen.
Die Böden wanken schon.
Bald ist es aus.
Ich lache manchmal noch.
Doch nur ihr Keifen
hallt hoch und hohl und gierig
durch das Haus.

An seine Eltern *Saalfeld, d. 25. 10.*

IHR beiden Guten!

Heute ist hier ein wunderbarer Sonntag, d Stimmung des herrlichen Wetters hat mir auch etwas abgegebe und ich kann ganz unbeschwert atmen...

Mit der gleichen Post kam auch der Homer. Zwar ist das Format doc stärker, als ich es in Erinnerung hatte, aber es lohnt in diesem Fall doch, etwas mehr mitzuschleppen. –

Ich werde mich nun nicht mehr von den Übergängen beirren las sen. Das äußere Leben hat für mich seinen Schrecken verloren un wird mich nicht mehr treffen – innerliche Prüfungen aber werden im mer nur eine Bereicherung für die Seele sein. Was ist denn so groß an gesichts der Sterne, daß es uns aus der Bahn werfen könnte! Es s denn, daß die Unendlichkeit, die Trost und Verdammung zugleic ist, uns übermannt. Und wenn die Sterne ihre Bahn verlassen, we sagt uns denn, daß es nicht geschieht, um sich in eine noch größer Ordnung zu fügen! Und da wollen wir schon über unsere kleinen all täglichen Sorgen verzweifeln? Ich glaube, das hieße unsern göttliche Sinn nicht erfüllt zu haben. Gegen die wechselnden Stimmungen abe die uns täglich überfallen, wollen wir tapfer gegenangehen...

Zwiespältigkeit ist wohl der Motor unseres Schaffens und Sehnsuch nach Vollendung die treibende Kraft unseres Wesens.

Nun ist der Bogen leider zuende und anderes Papier habe ich nich mehr. Viele liebe Grüße

Euer
treuer Wolfgang

An Hugo Sieker *Jena, 20. 10. 44*

Lieber Herr Sieker,

nicht daß Sie denken, ich sei Ihnen untreu geworden, aber als ich hörte, daß Sie Ihr schönes Reich am Gänsemarkt verlassen mußten, da habe ich doch den Mut verloren, Ihnen nun noch – da Sie jetzt auch vielleicht Soldat werden sollten – mit meinen Gedichten in den Ohren zu liegen. Ich habe mich an die Tage erinnert, als ich meine kleine Welt aufgeben mußte, ich kann Ihnen so gut nachfühlen, wie Ihnen zumute war. Wir sind wie Maler ohne Pinsel und ohne Farben geworden und das ist schon ein bitteres Los: Sehen, Fühlen und es nicht verarbeiten können! Ja, man fragt sich, dürfen wir überhaupt jemals wieder für das da sein und leben, was bisher unsere Welt war. Verliert nicht alles angesichts dieser ungeheuren chaotischen Eruptionen seinen Sinn? Oder bekommt es ihn jetzt erst? Sollen wir jetzt die Lehre ziehen aus unserem Leben? Sollen wir nun die Weisheit und den Trost unserer Bücher praktisch anwenden und versuchen, ob sie stark und wertvoll genug sind, diese Belastungen zu ertragen? Nun, aber wir wollen doch beweisen, daß wir nicht umsonst in den großen Philosophen geblättert haben. Ich für mein Teil habe mir jedenfalls vorgenommen, mich nicht und von nichts unterkriegen zu lassen – es sei denn, daß der Tod es fordert. Wenn ich Ihnen also nun doch wieder Gedichte schicke, dann sollen sie nur für Sie sein – als ein kleines Zeichen meiner anhaltenden Freundschaft zu Ihnen und vielleicht auch als ein kleiner Trost und Beweis, daß man auch in vier Jahren noch nicht seelisch zu versturen braucht – vielleicht sogar im Gegenteil, daß man noch empfindlicher (im guten Sinne) wird! Und nicht nur wir gehen durch eine schwere Prüfung – auch Mozart, Hölderlin oder van Gogh müssen uns zeigen, daß sie zu mehr getaugt haben als zur Füllung und Unterhaltung unserer Mußestunden! –

Lieber Herr Sieker, ich kann mir denken, daß Ihnen neben Arbeit und Alarm nicht viel Zeit bleibt, aber ich würde mich doch freuen, wenn ich mal ein Lebenszeichen (und vor allem ein Lebensmutzeichen) von Ihnen bekäme. Ich will jedenfalls versuchen, Ihnen von Zeit zu Zeit einen längeren Brief zu schreiben.

Wie immer bleibe ich mit den herzlichsten Grüßen

Ihr Wolfgang Borchert

Verehrter Herr Dr. Grantz!

Sie haben recht: Mein Stück ist noch nicht gut, wenn Sie das reif Formale damit meinen. Wenn Sie aber den Inhalt meinen, muß ich Ihnen widersprechen. Es lag mir nichts daran, ein *gutes* Stück zu schreiben. Es sollte nur wahr und lebendig sein und das aussagen, was einen jungen Menschen heute bewegt.

Sicher sind Sie mit 55 Jahren noch nicht alt. Aber Sie vergessen eins: wenn Sie meine Auffassung von Gott töricht nennen, das ist dies: Als Kind wächst man mit einer Gottesvorstellung auf, die in ihm eine *persönliche* Macht sieht, der uns in unserer Not beisteht und das Böse nicht zuläßt. Das Kind kann das göttliche Gesetz in sich selbst noch nicht begreifen, es sieht in Gott immer etwas, das außer ihm ist. Weder die Schule noch die Kirche oder das Elternhaus klären das Kind auf, daß diese Gottesvorstellung falsch ist, und so muß der junge Mensch mit zunehmender Reife eines Tages die Erfahrung machen, daß es *diesen* Gott nicht gibt, daß es keine Macht gibt, die uns beisteht, die sich herbeiflehen läßt und das Böse verhindert. Oder wollen Sie das behaupten? Nun antworten Sie mir: Das Göttliche ist in uns und in allem Leben. Ja, wo sollte es anders sein! Aber nun sagen Sie mir auch: Wie soll ein junger Mensch unserer Zeit, der erkennt, daß seine kindliche Gottesvorstellung falsch war, der durch *diesen* Krieg und *diesen* Frieden hindurchgeht, wie soll er an das Gute, an das Göttliche glauben? Dazu bedarf es sicher einer großen inneren Reife und Festigkeit und – einer gewissen bürgerlichen Ruhe. Diese Eigenschaften aber kann und soll ein junger Mensch nicht haben.

Das ist meine Antwort auf Ihren Vorwurf, und ähnlich würde sie auch auf den Vorwurf, daß ich die Liebe von Mensch zu Mensch verkenne, ausfallen. Stehen wir nicht alle »vor der Tür«? Geistig, seelisch, beruflich? Beckmann geht am Ende nicht in die Elbe. Er schreit nach Antwort! Er fragt nach Gott! Er fragt nach der Liebe! Er fragt nach dem Nebenmann! Er fragt nach dem Sinn des Lebens auf dieser Welt!! Und er bekommt keine Antwort. Es gibt keine. Das Leben selbst ist die Antwort. Oder wissen Sie eine?

Wir hätten das mündlich alles viel besser besprechen können, aber ich habe mir 1941 in Rußland ein unheilbares Leberleiden geholt und liege seit Kriegsende fast ununterbrochen im Bett, so daß ich Ihnen leider keinen Besuch machen kann. Ich möchte Ihnen aber sagen, daß ich mich über Ihre Teilnahme aufrichtig gefreut habe.

Herzlichst Ihr
Wolfgang Borchert

WOLFGANG BORCHERT
GEDICHTE AUS DEM NACHLASS

Im Kreis

UND immer wieder ist es nur der Geist,
der sich bewährt in diesem Tanz der toten Dinge,
der unser Dasein aus dem Dunkel reißt
mit seiner gottbeseelten Schwinge –

Und der es aufhebt zu den Winden
aus dieser Welt von Panzern, Stahl und Leder,
leicht wie ein Hauch von Hyazinthen,
wie eine Vogelfeder.

Wie auch die Zeit mit Bomben und Motoren prahlt,
das Leben schmiedet uns aus Leid und Schmerzen,
und unsere Not wird leuchtend überstrahlt
vom Adel unserer starken Herzen.

Wir sind im Kreis

Ist denn der Ruhm gering und etwas Kleines,
der uns zu Großem treibt?
Und ist er nicht wie Eines,
das bleibt?

Das Leben faßt uns mächtig an,
oft schwindelt uns.
Die schwersten Schritte haben wir getan
verwegnen Munds!

Kein Tod ist stärker als dies Sein,
das um das Letzte weiß –
Forelle, Rose, Mensch und Stein:
Wir sind im Kreis.

ZUR DICHTUNG WOLFGANG BORCHERTS

ALFRED BOURK · GENERATION OHNE ABSCHIED

WOLFGANG Borchert zeichnet in seinen Dichtungen Typen und Bilder zur Abwehr. Er stellt Warnungstafeln an die Fluchtwege. Er deutet mit dem Zeigestab als ein Moritatensänger: dorthin führt diese Erstarrung, dahin jener gewohnheitsmäßige Ablauf. Er versucht, dem Leser, dem Zuschauer den Sand aus den Augen zu entfernen, ihn zu eigenem Nachdenken hinzuführen.

Er zeigt auf den Betriebsamen und auf den Rundgang des Betriebs. Der Kabarettdirektor, »der mutig sein möchte, aber dann doch lieber feige ist«, beschleunigt die Kreisfahrt (»das Publikum will es so«). Seine Kritik ist nicht echte Kritik, sondern nur ein geschäftig kritisches Schwänzchen am Katzbuckel. Jeder *echte* Impuls, wird, wenn er im Äußerlichen *erstarrt*, im Betrieb zum Narkotikum: PASSION steht auf den Eintrittskarten rechts an der Straße, für 10 Mark PASSION. POKALSPIEL steht auf den blauen, den blumenblauen Billetts für 4 Mark auf der linken Seite der Straße. BARRABAS! schrein sie rechts. TOR! schrein sie links. Und immer bellt der blinde Mann: PYRAMIDON!... TOR! schreien die Tausend auf dem Fußballplatz. BARRABAS! schreien sie links von der Straße. TOR! schreien sie rechts von der Straße. WORONESCH! schrei ich dazwischen. Aber die Tausend schrein gegenan. BARRABAS! schrein sie rechts. TOR! schrein sie links. PASSION spielen sie rechts. FUSSBALL spielen sie links. Ich steh dazwischen...«

Der Betrieb ist Jagd nach Befriedigung der Bequemlichkeit, nach Befriedigung der Wünsche, der Neugierde, nach einem windgeschützten Glück, nach den »grünen Kacheln« des Badezimmers. Diese gedankenlose Jagd endet, wo sie immer geendet hat – mit der Vernichtung des Glücks: »Hätte ich mich nicht rechtzeitig von Schokolade auf Schießpulver umgestellt, dann könnte ich Ihnen die Vierzigtausend nicht geben.« »Und ich keinen Duschraum.« »Mit grünen Kacheln.« Für die so erkaufte Bequemlichkeit werden eingetauscht: Ruinen. Für das so erpreßte Glück wird eingehandelt: der Tod. Borchert will nicht den Betrieb utopisch wegräumen und an seine Stelle ein Persönlichkeitsideal setzen, etwa das des deutschen Bildungsromans, das in der Zeit vor hundert Jahren schon nicht mehr mit den

Realitäten in Einklang stand und mehr und mehr ins ‚Literarische' absinken mußte. Aber er beweist, daß im ‚Team' der Einzelne noch eine Macht sein kann, daß er den Gang der Ereignisse mitformt: sei es daß er sich gedankenlos dem Konformismus ausliefert und das Unheil beschleunigt, sei es, daß seine Kritik und seine Unbestechlichkeit eine Sphäre des Betriebs schafft, die Schlimmes abschirmt und ihm steuert.

Er zeigt auf den ‚Gemütsmenschen' und auf die gutgläubig betriebene Mühle des Gemüts. Nicht gehässig, aber ernst. Er horcht auf die Fragen nach dem »rein Menschlichen«, nach den »hohen Werten«, auf den *Ton* dieser Fragen, und sie sind, so registriert er, gedankenlos, kritiklos, schablonenhaft. »Zwischen Langemarck und Stalingrad lag nur eine Mathematikstunde.« Er zeigt mit dem Zeigestab auf das »marmorne Kriegerdenkmal, das der erste ortsansässige Steinmetz auf dem Marktplatz baut...«, auf »immer wieder neue und dieselben guten Stuben mit Rekrutenfotos und Hindenburgportraits«, auf Amor und Psyche und »Dich, mein stilles Tal«, auf die pathetischen Formeln in den Ansprachen vor Ehrenmälern und auf die schneidende Diskrepanz zwischen ihnen und den Schweigenden, denen sie gelten sollen. – Abwehrbilder.

Er zeigt auf den Typ der allzu »fertigen Lösungen«, auf dies Verhängnis einer leichtfertigen Programmatik aus dem Gestern oder Vorgestern oder dem mißverstandenen, über einen Leisten geschlagenen Heute. Er beweist, wie eine formelhaft betriebene Anti-Mechanisierungs- und Individualisierungskampagne selber schon wieder ein schnurrendes Rädchen im Mechanismus ist. »Ganz brav schon... Die Ethik und die tiefere Weisheit fehlt noch«, meint der Kabarettdirektor zu Beckmann. In einem Zimmer schreibt ein Mann auf einen Bogen Papier seine utopische Lösung: »Eine blaue Blume / lindert allen Haß.« – Der Mann schreibt es hin. Er liest es in das leere Zimmer hinein. Er streicht es wieder durch. Dann sagt er in das Zimmer hinein: »Auf dem Braun der Ackerkrume / weht hellgrün ein Gras. / Eine blaue Blume – / Eine blaue Blume – / Eine blaue –« Der Mann steht auf. Er geht um den Tisch herum. Immer um den Tisch herum. – Abwehrbilder.

Borchert weist auf die Vergeßlichen. Die nicht mehr wissen, was vorgestern über ihre Lippen kam; daß sie gestern das Gegenteil meinten und schworen; daß sie heute das Gegenteil »wissen«. Und das mit

den ernsthaftesten Gesichtern. Er zeigt mit seinem Zeigestab auf die Abwehrbilder von der Fahrt in der Trance der Vergeßlichkeit, auf den dahingleitenden Pferchwagen: »Tingeltangel, macht die Klingel der Straßenbahn und keiner weiß wohin. Aber alle fahren mit. Und der Schaffner macht ein unbegreifliches Gesicht. Es ist ein uralter Schaffner mit zehntausend Falten... Und keiner weiß: wohin. Tingeltangel macht die Klingel der Straßenbahn. Und keiner weiß: wohin? Und alle fahren: mit. Und keiner weiß – – – und keiner weiß – – – und keiner weiß – – –«

Er deutet auf die Verstellungen. Er weist auf die Idyllen, die in einem trügerisch kühlen Schatten liegen. Auf überkommene Verkleidungen, die immer wieder zum gleichen Ausgang führen. Auf Praktiken und Folgerungen, die es nicht mehr gibt, nach deren Konserven aber die Gewohnheit verlangt. Er deutet auf die *Vorwände*, beleuchtet sie, blendet sie an und läßt dabei erscheinen: die Konturen der *Sachen*. Er ahnt, daß der Urstoff zum nächsten Krieg aus Betrieb, ‚Gemüt', Vergeßlichkeit, Programmatik und Idylle zusammengesetzt sein könnte.

Diese Abwehrbilder erwachsen aus den Erfahrungen einer »Generation ohne Abschied«. Einer nüchtern erwägenden Generation – einer Generation *nach* der Desillusion. Sie stellt ihre Gefühle nicht zur Schau, nicht, weil sie keine Gefühle hätte, sondern weil sie Gefühle nicht mehr in Formeln pressen, nicht mehr in Feuerwerken verausgaben kann. Sie mißtraut den vorgefundenen Äußerungsformeln für Gefühle, denn sie hat einsehen gelernt, daß sie verfälschen. Sie kann das Übermaß der Gefühle höchstens andeuten, Zeichen setzen denen, die willig sind, hinzufinden, für Gefühle, intensiver vielleicht als die vergangener Generationen. Sie erscheinen in knappen Gebärden, im Aussparen, im Verschweigen, in den Pausen zwischen den Bildern, im Untertreiben. Gerade im Negieren der Gefühlsaussprache können sie vorhanden sein, unausgesprochen zwischen Worten und Zeilen, wie Borchert gezeigt hat. Diese Generation kennt den Abschied, sie lebt den Abschied täglich. Und sie ist doch eine Generation ohne Abschied. Denn wollte sie beginnen, den Abschied laut werden zu lassen, ihn auszusprechen, ihn auszukosten, so würde er die Worte sprengen. Deshalb überläßt sie das Ausmalen der Abschiede denen, die sie der Gefühllosigkeit, der Inaktivität, der Nichteigenständigkeit beschuldigen. Sie behält ihre Abschiede und kommt mit ihnen aus.

Es sind Abschiede von Menschen, sehr frühe Abschiede. Abschiede von einst vertrauten Gewohnheiten. Abschiede von ganz bestimmten Vorstellungen: von Geborgenheiten, von Sinngefügen, von Wertgrößen. Immer neue, stufenweise Abschiede von einem Ich, das dem Abschied noch nicht standhielt. Aber es sind auch stufenweise Abschiede, die der Gang der Geschichte mit sich brachte: Abschied vom einer romantischen Nationserneuerungsidee, ‚von unten her', mit der man die Zeit überspielen wollte. Abschied vom Idealismus eines Krieges, der, wie alle Kriege, den immerwährenden Frieden eröffnen sollte. Abschied vom Idealismus einer Zurückerziehung, die wahrhaftig, in Ost und West, dorthin zurückführte, wo einst manches begann. Einsichten in die ewige Wiederkehr des Gleichen. Abschied vom neutönenden Strapazieren alter Strukturen. – Diese Abschiede *bewahren*, was je im Überkommenen unverstellte Nähe war. Aber es sind Abschiede vom bloßen äußeren Überspielen der Aufgaben, die dieses Jahrhundert stellt.

Durch ihre Abschiede kam diese Generation in Verruf. Eine Generation, die sich auf knappe, karge Äußerungen zurückzog. Eine Generation, die sich, scheinbar, keine »neuen großen Formen« schuf. Eine Generation, die »ihre Chancen vergab«. Eine Generation, die den »Ausverkauf an die Vergangenheit« weder im Osten noch im Westen verhindert hat. Die den Neubeginn des Jahres 1945 verschenkt hat. Eine »postrevolutionäre Generation«. Wo ist ihr großes revolutionäres Programm?

Diese Generation äußert sich verborgener, aber intensiver als durch rasch aufflammende Programme, langsamer in der Wirkung, vielleicht – langlebiger. Sie hat, im Gegensatz zu den Expressionisten der zwanziger Jahre, etwas vom Langstreckenläufer, beharrlich, nicht leicht vergessend. Ihre Beobachtung ist ebenso skeptisch wie scharf. Ihre »positiven« Aussagen sind aufs Notwendige beschränkt, behutsam, nicht vorschnell. Borchert stülpt sich im Durchschauen des Jahrmarkts der Eitelkeiten weder die Larve eines ‚Pessimismus' noch eines ‚Optimismus' übers Gesicht. Er sondiert. Er zeigt das Verwaschene, das Nur-Gefühlsgeschwängerte, das dumpfe Lieber-alles-behalten-Wollen, das Neblige. Aber er zeigt dann die harten Körner, die festen Kristalle, die standhalten. Und mehr: er zeigt die feinen Schwingungen, die Regungen zwischen Menschen und Menschen, zwischen Straßen und Straßen, zwischen Begegnungen und Abschieden. Er beschreibt

sie nicht, er bekommt sie in den Griff: die Schwingungen der Wirklichkeit dieser Jahre werden Schwingungen seiner Sprache. Damit besteht er. So sagt er das Unverstellte, das Nichtkonformistische, das Notwendige: nicht, indem er absieht vom Betrieb seiner Zeit, sondern indem er ihn durchschaut, ihn so bewältigt, daß er sich dem Ausdruck fügen muß und daß er, an den Höhepunkten dieser Sprache, überwunden wird.

Von einem Standpunkt des ‚davor' aus wird vor allem das Wegräumen sichtbar, der Verlust und die Entzauberung gewohnter, vertrauter Räume. Aber die Werte gründen sich nun fester auf das, was in dem Fegefeuer der vielen Abschiede *nicht* verflogen ist, was umgeschmolzen worden ist und neu erschienen. Denn diese Generation hat noch Werte nach ihren vielen Abschieden und in ihrem Ohne-Abschied-Sein. Sie lassen sich schwer etikettieren, weil sie im Denken und Tun gründen, das vor den Erstarrungen, vor den Etiketten liegt. Werte, die geprägt sind in der Unerbittlichkeit, dem Ich gegenüber; in der Umsicht aber dort, wo das Dabei-sein entdeckt wird an Stelle der Interessiertheit, die Liebe an Stelle des Caritativen, die Teilnahme an Stelle des Beitrags, der Ausdruck an Stelle der Äußerung, das Mitleiden an Stelle des Mitleids. Das bedeutet ein Sich-Herausheben über die Verfahrensfragen zu den ersten Fragen hin, von denen der Betrieb ja einmal seinen Ausgang nahm, für die er überhaupt geschaffen worden ist. 1945 bot die Möglichkeit einzusehen, was nur Mittel zum Zweck war und was an den Nerv ging. Das Erschrecken ‚es ist' (auch inmitten der Scherben, der Wüstenlandschaften, des Jahrmarktmassenaufgebots) und andererseits die Einsicht: dies ist ‚aus zweiter Hand' (Surrogat und Weitergeschlepptes) sind die Impulse für Borcherts Gestaltungen.

Die eigenste, innerste Angst und das Ausspähen nach Flucht, die dann doch stets versperrt bleibt, bewahrten ihn vor Arroganz. Denn die Möglichkeit zu dieser Angst führt den Einzelnen vor sich selber. »Es gibt kein Tal für eine Flucht. Überall treff ich mich. Am meisten in den Nächten.« Alles muß genau geprüft werden. Die nächste Nähe zu sich. Die nächste Nähe zu den Dingen. Die nächste Nähe zum Du. Die nächste Nähe zum unverstellten Wort. »Wie wir die Städte lieben um ihren Schutt – so wollen wir die Herzen um die Asche ihres Leides lieben. Um ihren verbrannten Stolz, um ihr verkohltes Helden-

kostüm...« »Doch, doch: wir wollen in dieser wahn-witzigen Welt noch wieder, immer wieder lieben!« – Die Nähe zu dem, was über Worte hinausgeht. Dort beginnen Borcherts Gebärden zu sprechen; dort erfahren wir seine größte Ausdruckskraft. Er läßt Leid und Nähe und Bejahung schwingen in den Sätzen, in denen er Alltägliches sagt; Die Geschichte des gequälten Kellners Schischyphusch ist Beispiel dafür.

Die Generation ohne Abschied ist eine schweigende Generation: Aber die Bewältigung dieses letzten Krieges durch das Wort ist nur ihr gelungen, dort, wo mit diesen Erfahrungen, Anstrengungen und Mitteln geschrieben worden ist. Unverwechselbare, unauswechselbare Sprache findet sich nur dort ein, wo immer die Gegenwart *gegenwärtig* erfaßt wird. Es gab für diesen Krieg, der heute zehn Jahre hinter uns liegt, nur wenig gültigen Ausdruck. Es gibt, im Gegensatz zu allen Kriegen vorher, kein einziges gelungenes ‚feierndes' Gedicht dieses Krieges, weder auf seiten der Sieger noch auf seiten der Besiegten. Alle gelungenen Zeugnisse aber stammen aus dieser ‚Generation ohne Abschied'. Die Kurzgeschichten Wolfgang Borcherts stehen an der Spitze, im Bereich deutscher Sprache. Günter Eichs unverstellte Gedichte in ‚Abgelegene Gehöfte', Höllerers durch die Aussparung des Gefühls unmittelbar gefühlsnahes ‚Der lag besonders mühelos am Rand', Celans andeutende, Zeichen setzende ‚Todesfuge', die Texte von Gaiser, Ilse Aichinger, Hans Bender, Felix Hartlaub usw. tragen das Stigma dieser Generation. Es sind nicht Programme, Verwünschungen, Klagen, Anweisungen. Aber in ihrer Gestalt, in ihrer Offenheit sind dies Fingerzeige. Sie treffen die Situation. Sie treffen unmittelbar das Gegenüber, den Einzelnen.

Die Vergeblichkeit dieser fast stummen Gebärden ist zu befürchten. Sie beschwören nicht Gruppeninstinkte, sie können immer nur den Einzelnen ansprechen, den, der sich nicht nur bestätigt und unterhalten sehen will. Sie stoßen ab durch schwerere Verständlichkeit, durch Kritik, durch Ungefälligkeit, ja bisweilen durch thematische Häßlichkeit. Sie sind mißverstanden worden als Frostdichtung, als gefühllos, und selbst wenn diese Dichter bemüht waren um den einfachsten Ausdruck wie Borchert, blieb doch das Ungewöhnliche, Befremdende ihrer Komposition, die sich nicht mehr einlassen kann auf die Aufreihung auf einen Faden, auf das proklamierende direkte Übersetzen von Inhalten

n Worte, blieb ihnen, die mit ihrem befremdenden Ausdruck das befremdend Wirkliche trafen, der Vorwurf des Hermetischen oder der Deformierung. – Nichts leichter, als diese Vorwürfe zu formulieren und sie von äußerer Thematik und Motivik abzuleiten. Das Wort vom ‚sauren Kitsch' trifft Borchert nicht, wenn man die Intensität, die Impulse und die Gestalt vor allem seiner Kurzgeschichten erkennt. Denn auch in den kleinsten sprachlichen Prägungen wird es offenbar, ob hinter den Fügungen der Sätze Leben und Tod eines Menschen stehen, oder ob zuweilen nur Platten hinter den Worten ablaufen und den Ton angeben: »existentielle«, konfessionelle, parteipolitische. Ob Sätze »hinausgreifen« und in diesem Vorgang wiederergriffen werden oder ob sie »im Hinblick auf« gelten sollen. Wir sind über Trümmerdichtung hinaus, aber wir haben Wolfgang Borchert noch nicht eingeholt. Unsere literarische Gegenwart, mit ihren dum-spiro-spero-Sendschreiben aus der einen Ecke (die Ernst Wiechert, Agnes Miegel und Manfred Hausmann als große Dichtung anpreisen, von Borchert aber nie etwas gehört haben wollen); dann: ihren verharmlost-drolligen Soldatenschelmenstückchen aus dem Krieg in Rußland hier und ihren im Stil der 20er Jahre erotisch kahnfahrenden 'Avantgardisten' dort, beginnt, die Nähe und Offenheit wieder aufzugeben und fast unvermerkt zurückzugleiten ins Klischee und in die Verfahrensfragen.

Borchert schrieb gegen den Tod, gegen seinen eigenen frühen Tod und gegen den Tod und das Verbrechen in mancherlei Gestalt in dieser Zeit. Er traf damit nicht nur die Sprache *seiner* Generation, sondern er erreichte auch die Einzelnen der *anderen* Generationen, die sich nicht mit leichten Überbrückungen und mit den bloßen Rückgriffen auf Lösungsformeln zufrieden gaben. Er veränderte das Gesicht seiner Zeit, indem er es nachzeichnete. Er hielt fest, daß es, wenn Unaufhaltsames zu geschehen scheint, nicht gleichgültig ist, mit welchem Hintergrund und aus welchen Impulsen es geschieht. Daß Impulse mitwirken, Realitäten zu zeitigen; geistige Impulse. Daß Betrieb immer noch auch vom Einzelnen abhängt. Daß Verstellung und Verfestigung Unheil gebären und daß Offenheit, Nähe, das unverstellte Wort, der unverwischte Ausdruck Unheil eindämmen. »Als die Sonne ihre Finger von den Fenstergittern nahm und die Nacht aus den Ecken kroch, trat etwas aus dem Dunkel auf mich zu – und ich dachte, es wäre Gott.«

HERBERT SELIGER · WER SCHREIBT FÜR UNS EINE NEUE HARMONIELEHRE?

Haßliebe war schon immer zwischen den Jungen und ihren geistigen Vätern. Wolfgang Borchert war anfangs abhängig von Rilke (und auch darin war er ein Repräsentant seiner Generation) – und erlehnte sich zugleich auf gegen ihn. In seinen Gedichten sind Zeilen, die den unverwechselbaren Tonfall rilkescher Verse haben, aber gleich daneben Wendungen, die abwehrend den in der Nachahmung allzu sentimental-weichen Ton ins Schnodderige verkehren. »Und wir prahlen uns schnodderig über unser empfindliches deutsches Rilke-Herz rüber. Über Rilke, den fremden verlorenen Bruder, der unser Herz ausspricht und der uns unerwartet zu Tränen verführt: Aber wir wollen keine Tränenozeane beschwören – wir müssen denn alle ersaufen... Und unser Rilke-Herz – ehe der Clown kräht – haben wir es dreimal verleugnet. Und unsere Mütter weinen bitterlich. Aber sie, sie wenden sich nicht ab. Die Mütter nicht!« Rilke, der fremde Bruder, ist schuld daran, daß ein Gedicht Borcherts beginnen kann mit: »Das macht das Fenster, daß wir ‚draußen' sagen...« Aber andere Gedichte begehren dagegen auf, zuweilen im Hans-Albers-Stil der Seemannskneipen: »In Hamburg ist die Nacht / Nicht wie in andern Städten / Die sanfte blaue Frau...« Oder im Ringelnatzton: »Das Meer grinst grün und glasiggrau, / Die Fische fliehn in tieferes Geflute. / Sogar dem alten Kabeljau / Ist recht gemischt zu Mute.« Oder es wird gegen das Rilke-Herz der Impuls Georg Heyms ins Feld geführt: »Die Göttin Großstadt hat uns ausgespuckt / In dieses wüste Meer von Stein.« Immer wieder spricht aus Borchert die heimliche Liebe zu den »gelbwarmen Fenstern mit den Rilkegedichten dahinter«, und zugleich wird diese Liebe forciert abgeleugnet: »wir lieben die lärmend laute Angabe, die unrilkesche, die uns über die Schlachtträume hinüberrettet und über die lilanen Schlünde der Nächte, der blutübergossenen Äcker...«

Diesen Zwiespalt findet man vor allem in Borcherts Lyrik. Sentimentales, Jugendstil-Ornamentik, Prahlen mit dem Leid – und daneben das aus Protest Zerhackte. Ablehnung der Programme, der Manifeste und des Pathos – und daneben eben gerade diese Manifeste

und Programme. Das großartig einfache, erschreckend impulsive Aussprechen von Wahrheiten – und daneben übernommene typische Wendungen aus dem Tagesbefehl-Jargon, mit umgekehrten Vorzeichen (sie sind nicht nur als abwehrendes Stilmittel verwendet, sondern auch ernst gemeint). So zwiespältig, und in dieser Zwiespältigkeit bezeichnend für unsere Zeit, ist Borcherts Werk.

»Wer schreibt für uns eine neue Harmonielehre?« fragte er in seinem ‚Manifest'. Er forderte eine Harmonielehre, die nicht mehr nur vorhanden sei für »wohltemperierte Klaviere«, die Raum gebe auch für die Dissonanz. Dieses Fragen bestand zu Recht in Deutschland, nach einer künstlich in sanktionierten Zeitschriften und in staatlich ausgehaltenen Kunstausstellungen arrangierten Harmonie, die nichts anderes war als Drapierung eines schrecklichen Hintergrundes. Es bestand zu Recht im Zusammenhang mit einer abendländischen Literatur, die längst sich mit diesen Fragen beschäftigte, mit einer deutschen Dichtung, die seit Trakl, Lichtenstein und Heym diese Probleme kannte, die nur vorübergehend, gewaltsam, in die Blaublümleinsweise zurückgedrängt werden konnte. Borchert versuchte die »neue Harmonielehre« nicht nur zu proklamieren, sondern auch (in seinen Kurzgeschichten zumal) sie zu verwirklichen. Es gelang ihm nur bis zu einem gewissen Grad. An manchen Stellen verfiel er in die alte Harmonielehre zurück; zuweilen verkehrte er die alte Harmonielehre nur durch umgekehrte Vorzeichen, rein inhaltlich und den Thesen nach, ins Aggressive, ins Depressive, ohne daß er neue Gestalt fand. Dann wieder gelangen ihm Zwitterwesen aus altem Ton und neuem Rhythmus, die in ihrem prekären Dazwischensein immerhin faszinieren. In seinen besten Zeilen aber gelang ihm die Verwirklichung der geforderten neuen Harmonielehre, ohne Klischees, mit neuen Fügungen, auch mit Disharmonien, die sich zu einem notwendigen Ganzen gegeneinanderstellen.

Diese neue Harmonielehre ist kein bloßes Experiment mehr. Sie erscheint unerläßlich, um ‚Wirklichkeit' und ‚Wahrheit' dieser Zeit in der künstlerischen Gestalt nicht auseinanderfallen zu lassen. Borchert gab sich dabei nicht als Originalgenie aus. Er konnte sich, neben anderen, auf Georg Büchner und Rimbaud, auf Trakl, Lichtenstein, Benn, den ‚Sturm', auf Joyce und auf den Döblin des ‚Alexanderplatz' berufen.

In den gelungenen Sätzen, in den An-Sätzen zu einer neuen Harmonie, werden Alltagserfahrungen zu Neuentdeckungen und zeitüberdauernden Gestaltungen.

Dies geschieht vor allem in dem *Aneinanderrücken von vorsprachlichem Zustand und sprachlichem Ausdruck.* Die Erfahrungen der ‚Wirklichkeit', des ‚es ist', sollen unmittelbar vom Wort erfaßt werden, nicht über eine lange Transmission der Erwägung und der begrifflichen Umschreibung, nicht über eine bildungsgerechte Übersetzung in grammatisch vorpräparierte Sprache. – Das »wie« des Vergleichs entfällt in diesem Aneinanderrücken. Schon Georg Büchner schrieb: »Die Welt *ist* das Chaos.« »Deine Lippen *sind* Totenglocken« (nicht: sie sind wie Totenglocken). Der Wegfall des Wie an entscheidenden Stellen ist nicht nur ein geringes grammatisches Zeichen, sondern er weist auf eine andere Wirklichkeitserfahrung und auf eine sich wandelnde poetische Struktur. So bei Borchert: »Hamburg, Stadt: Steinwald aus Türmen, Laternen und sechsstöckigen Häusern; Steinwald, dessen Pflastersteine einen Waldboden mit singendem Rhythmus hinzaubern, auf dem du selbst noch die Schritte der Gestorbenen hörst, nachts manchmal.« Dieses Aneinanderrücken, dies Ineinander, diese Verdichtungen sind alles andere als bloße »realistische« Reportagen im geläufigen Sinn. Wirklichkeit ist hier Greifbares und Traum zugleich, hartes Ding und kaum wahrnehmbare Schwingung in einem, durch die Sinne Registrierbares und nur mit leisesten Gedanken Ahnbares: zugleich.

Borcherts Kompositionsart vermag dies zusammenzuschmelzen zu einem untrennbaren Ganzen, in dem auch die Disharmonie ihre Funktion hat. Dinge, die in verschiedenen Seinssphären liegen wie ‚Glas' und ‚Seufzer', ‚Parks' und ‚Schreie' werden unmittelbar miteinander gekoppelt, verschränkt. So kommt, in rhythmischen Reihungen, Borcherts größere, weitere ‚Realität' zu Wort: »Stadt: Urtier, raufend und schnaufend, Urtier aus Höfen, Glas und Seufzern, Tränen, Parks und Lustschreien – Urtier mit blinkenden Augen im Sonnenlicht: silbrigen, öligen Fleeten! Urtier mit schimmernden Augen im Mondlicht: zittrigen, glimmenden Lampen!« Ohne den gewaltigen stoßhaften Rhythmus kämen die vielen zerspreiteten Einzelheiten nicht mehr zu einem Ganzen. Auch nicht ohne das zusammenhaltende, leitmotivische Bild: Urtier. Auch nicht ohne die wunderbaren Klang-

figuren, die sich zusammenschließen und die trotz der Dissonanzen im einzelnen eine Sym-phonie ergeben, – freilich auf Grund einer ungewohnten Harmonielehre.

Denn nicht der beschreibende, logisch gliedernde Duktus führt bei Borchert das Einzelne zum Ganzen, sondern die ‚unteren' Kräfte der Sprache tun das. Über diesen Umweg ergeben sich wieder zusammenhängende Inhalte. – Gespenstisches und Traumhaftes schließen sich zusammen mit den scharfen Konturen des Hier und Jetzt. Borchert schreibt von den stoßenden Eisenbahnen: »Sie stürzen brül lend über das Bett, wenn du nachts das Fieber beherbergst. Und die Adern, die mondblauen, vibrieren und nehmen das Lied auf, das Lied der Güterzüge: unterwegs-unterwegs-unterwegs. – Und dein Ohr ist ein Abgrund, der die Welt verschluckt.« Die einzelnen Dinge, die Waggons, das Bett, die Adern werden zusammengeschoben zum Ganzen des Traums, des Abgrunds, der Welt (im Vorgang der Entstehung werden sie allerdings vielmehr herausgelöst aus einem unmittelbar vorhandenen Gesamteindruck und stehen dann stellvertretend, als Hinweiszeichen). Das »mondblau«, das dem *ganzen* Bild zukommt, wird dem Einzelding »Ader« mitgegeben. So wird das Viele, Hektische, Einzelne doch wieder versammelt in einer »Harmonie« (»supranaturalistisch« hat Höllerer diese Kompositionsart genannt, in der Lyrik nach 1945; man findet diese Supranaturalistik auch in Borcherts Prosa).

Das Kompositionsprinzip des Ineinander zeigt sich schon in einzelnen Textausschnitten, so in Borcherts Bild von den Abgründen. Adalbert Stifter beschrieb es vor hundert Jahren, noch bemüht, seine Erfahrungen der alten Harmonielehre einzuordnen: er spricht von der »menschlichen Seele« als von dem »heiteren, unermeßlichen Abgrund, in dem Gott und die Geister wandeln« (‚Brigitta'). Georg Büchner umriß es scharf in einem Ausruf Woyzecks: »Jeder Mensch ist ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn man hinabsieht.« Hundert Jahre später lesen wir bei Borchert: »Horch hinein in den Tumult deiner Abgründe. Erschrickst du? Hörst du den Chaoschoral aus Mozartmelodien und Herms-Niel-Kantaten?... Hörst du den Jazz und den Luthergesang?« Es bleibt nicht mehr bei der allgemeinen Feststellung. Das Einzelne wird beim Namen genannt und ineinandergerückt. Naturalistisch Greifbares, Unverwischtes wird versammelt zum kaum

mehr beschreibbaren Gesamtzustand, ohne daß die Komponenten an Prägnanz verlieren.

Auch das Groteske geht zusammen mit dem ungeschminkt Sachlichen. Der Tod wird in Borcherts Drama zum »Beerdigungsunternehmer mit dem Schluckauf« oder zum »Straßenfeger«. Nächste Greifbarkeit wächst ins Über-Reale, wird überdies verfremdet durch groteske Züge. Borchert bedient sich dabei zweier Stilmittel: des Stakkatotextes und des großen, klanglich gegliederten Atembogens. Beide Möglichkeiten, das zerstreute Viele zu »configurieren«, gelingen Borchert überzeugend. So das Stakkato des Abschieds, komponiert mit paradoxen Bild-Elementen, im Schrei der Lokomotiven: »Und dann aus der Ferne: naher dicker großer Schrei. Fischschrei, Fledermausschrei, Mistkäferschrei. Nie gehörter Tierschrei der Lokomotiven. Schwankte der Zug voll Angst im Geleise vor diesem Schrei? Nie vernommener neuer gelbgrüner Schrei unter erblaßtem Gestirn. Schwankten die Sterne vor diesem Schrei?... Ich muß weiter.« Wie dort das »mondblau«, so ist hier das »gelbgrün« die Symbolfarbe für die gesamte Situation, die durch die Stakkato-Sätze unmittelbar, »hautnah« ins Wort gebracht werden soll. Auch hier wird das Farb-Adjektiv einem Teil zugesellt, und zwar einem nicht-stofflichen, dem Schrei. Diese Verfremdung läßt die Situation deutlich Gestalt werden, deutlicher, als spräche Borchert, gewohnter, bekannter, von der gelbgrünen Lokomotive. – Oder in der zweiten Sageweise, im Legato Borcherts, heißt es: »Und die Winde der Welt, die unsere Füße und unsere Herzen zu Zigeunern auf ihren heißbrennenden und mannshoch verschneiten Straßen gemacht haben, machten uns zu einer Generation ohne Abschied.«

Zu dieser Komposition des Ineinander gesellt sich, in den Ansätzen zur »neuen Harmonielehre«, die *Komposition der Gegenpositionen*, des Gegeneinander und zwar der unmittelbar aneinandergerückten Gegensätze, die einen Funkensprung erzeugen, der seinerseits wieder eine Art Harmonie im Disharmonischen herstellt und Wahrheit ins Lot bringt. »Aber in Ohlsdorf – da *schwatzen* die *Toten*, die *unsterblichen Toten*, vom *unsterblichen Leben*.« – Ein solches Gegensatzpaar ist bei Borchert vor allem Abschied und Ankunft. Von seiner Generation ‚ohne Abschied', die er als eine Generation mit einem Zuviel an Abschieden zeichnet, schreibt Borchert, sie sei »voller Ankunft unter

einer neuen Sonne ... zu neuem Lachen«. Hamburg sieht er als »Geliebte zwischen Himmel und Hölle, zwischen Meer und Meer; Mutter zwischen Wiesen und Watt; – Engel zwischen Wachen und Schlaf«. – Er bleibt nicht bei dem schroffen Gegeneinander. Er gerät, wie fast alle Schreibenden dieser Generation, in die nuancierte Subtilität, aber in eine Subtilität nicht der Verschwommenheit, sondern der Entschiedenheit. Denn noch im feinsten Abwägen kann unaufhaltsamer zielgerichteter Stoß sein. So, wenn Borchert von einem Zeitgenossen, in seiner Komposition des Gegeneinander, sagt: »Er war gerissen genug, verrückt zu sein – aber er war nicht so verrückt, daß seine Gerissenheit darunter litt.« Bei solcher Geschliffenheit denkt man an Wendungen von Heine, Nestroy, Karl Kraus, die, wie Georg Büchner, zur neuen Harmonielehre Entscheidendes beitragen. Das Einbegreifen der Gegenpositionen kann eine eigene klare Position bedeuten und nicht nur ein unentschiedenes Sowohl – Als auch. Es wird hier geradezu zur Bedingung einer exakten Position.

Mehr noch bewirkt das *Mitschwingen-lassen von Unausgesprochenem* im Ausgesprochenen, das zustande kommt durch das Weglassen, durch die Knappheit, durch das Untertreiben, durch die Gefühlszurückhaltung. Im Jargon des Tagesgesprächs werden Zwischenzustände mit eingefangen, ohne direkte Formulierung und Aussprache. Die Zartheit wird spürbar im rauhen Dialog, gerade durch das Aussparen, in den Klüften zwischen den Redewendungen, die mit Schweigen ausgefüllt sind; auch in den berichtenden Sätzen. So etwa in Borcherts Gefängnis-Erzählung von der ‚Hundeblume', in der sich eigenes Erleben widerspiegelt; am besten wohl in ‚Billbrook', wo der kanadische Soldat »seinen« zerstörten Stadtteil in Hamburg besucht. Durch scheinbar völlig teilnahmslos hingesetzte Sätze läßt Borchert die Kluft erspüren, die zwischen dem objektiv Berichteten und dem Seelenzustand des Menschen liegt. Was in der Seele vorgeht, wird verschwiegen. Borchert erzählt nicht psychologisierend, und er ist als Erzähler nicht mehr der Dappertutto, der in den Gehirnkästen seiner ‚Helden' hockt und von dort her ausplaudert. Sondern in den Sprüngen, die dem Leser zugemutet werden, muß der Leser ahnen, was unausgesprochen vorgeht. So wird von dem Mann, der neben dem Ausgebombten sitzt und der dessen verlegenes Lächeln konstatiert, nicht direkt gesagt, daß er vergehen könnte vor Qual und Mitleid, sondern:

»Und der Mann, der neben ihm saß, sah auf seine Schuhe. Aber er sah seine Schuhe nicht. Er dachte immerzu an das Wort Paradies.« Borchert legt nicht dar, er deutet an, und er rettet sich in diesem Andeuten vor Pathos und Gefühlspreisgabe; er rettet sich in die Gegenständlichkeit des einzelnen Dings (die Schuhe!) und in die konkret zu umreißende äußere Augenblickssituation. Eine geradezu unheimliche Gefühlsintensität schwingt dabei im Verborgenen mit. Dem, der Ohren hat zu hören, greift sie mächtiger ans Herz, als böte sie sich breit dar.

Im Aussparen des Gefühls wird Gefühl darstellbar. Das Unheimliche der kreatürlichen Angst im Trommelfeuer ist unausgesprochen mit im Dialog der vier Soldaten: »Da sagte der Zigarettendreher: ‚Du, gib mal die Ölfunzel her.' ‚Natürlich', sagte der Kleine und nahm das Gewehr zwischen die Knie. Und dann kam seine Hand aus dem Mantel und nahm das Öllicht und hielt es ihm hin. Aber da fiel ihm das Licht aus der Hand. Und erlosch... Da lachte der Kleine laut und hieb sich die Hand auf das Knie: ‚Junge, hab ich einen Tatterich! Habt ihr das gesehn? Die Funzel fällt mir glatt aus der Hand. So ein Tatterich.'« – Diese Sprache »stimmt«. Kein einziges Wort liegt hier falsch. Keine Wendung ist Papier. Borchert trifft in diesem Aussparen die Wirklichkeit oder doch das, was sich in diesem Augenblick als Wirklichkeit darbietet.

Einzelne Inhalte kommen nicht nur *in Verbindung* durch Configuration, sondern: Inhalte werden durch rhythmische Figuren und durch den Wechsel der Blickpunkte auch *aufgebaut*. D. h.: die neue Harmonielehre läßt zuweilen eine Bewegung (nicht eine Idee) primär sein, und aus ihr heraus entwickelt sich dann auch Handlung. *Rhythmus ist also oft Ausgangspunkt*, Anfangszelle. Leitmotivisch wiederholen sich Sätze, zwischen ihnen werden die Handlungsfäden gezogen. Aus einem monotonen Langeweile-Vers »Es war einmal ein Känguruh« wird die Geschichte vom Känguruh. Immer wieder kommt dieser Vers, das Karussell andeutend, die Wiederkehr andeutend, die Langeweile. Das Schreckliche ist wie ein züngelndes Flämmchen in diesen Dauerzustand der Langeweile eingesetzt. Nähe zum Drehorgellied, Nähe vor allem zur Schallplatte, zum Tonband. Wie ein hängengebliebenes Grammophon läuft, die Zeiterfahrung andeutend, der Schluß einer Borchert-Geschichte aus: »und keiner weiß––– und keiner weiß––– und keiner weiß–––« Der Rhythmus schafft auf diese Weise mehr

nhalt, als die breite Darlegung des Zustandes der Verlorenheit und er ungewissen Reise ohne Ziel es vermöchte. Das ist ein Charakteistikum dieser Harmonielehre: sie wirkt *unmittelbar* durch *indirektes* Aussprechen, durch die Umwege. Weshalb? Weil die direkten Formulierungen im Betrieb abgegriffen sind, so daß man damit nur noch Bildungsgerechte Allgemeinvorstellungen, nicht mehr die konkrete Augenblickssituation verbindet. Monotonie und Zerschlagen der Monotonie sind wirksame Stilmittel Borcherts.

»Wir lachen. Und unser Tod ist geplant von Anfang an.
Wir lachen. Und unsere Verwesung ist unausweichlich.
Wir lachen. Und unser Untergang steht bevor.
Heute abend. Übermorgen.«

Noch in keiner Epoche haben sich die Gattungen der Künste so dicht zusammengedrängt: Epik, Lyrik, Dramatik; Musik, Graphik:

»Und die Beine gingen unter ihm ganz von selbst: vorbei vorbei.
Und die Goldammern wußten schon morgens: vorbei vorbei.
Und die Telegraphendrähte summten: vorbei vorbei. Und der
alte Mond sagte nichts mehr: vorbei vorbei...«

Nicht nur mit der *Schallplatte* hängen Stilmittel der ‚neuen Harmonielehre' zusammen. Auch etwas von dem geistigen Hintergrund und den Erfahrungen, die dem *Hörspiel* zugrunde liegen, ist in diesen Kurzgeschichten: im Nebeneinandersetzen von in sich geschlossenen, unverwechselbaren akustischen Räumen. Auch mit dem *Film* haben sie zu tun. Bei näherem Zusehen aber stellt sich heraus, daß sich die Epik (des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts) nicht erst am Film orientiert hat, sondern daß unabhängig vom Film, und zwar schon *vor* dem Film, die Mittel des Positionswechsels (Schwenken der Kamera), des Verkürzens und Verlängerns des Abstandes vom Gegenstand, des Überblendens, des Zurückblendens, des Ausschnitts, des Zeitraffens, des Zerdehnens, des Überschneidens verschiedenartiger Wahrnehmungsweisen, der mehrpersonigen Bewußtseinsspiegelung in der Epik erprobt wurden. Es hängen also diese Mittel allgemein mit einer Erweiterung der Wirklichkeitserfahrung, mit neuen Positionen der Erkenntnis und der Erkenntniskritik, der Ontologie zusammen, mit einem veränderten geistesgeschichtlichen

Hintergrund, der sich sowohl im Film als auch in der Dichtung aus wirkt (auch der Film kommt meist ohne Drehbuch nicht aus). Beid steigern sich wechselseitig und beeinflussen einander, ohne daß ma von einfachen Kausalverhältnissen sprechen könnte. Borchert hat di Anblenden, das Einblenden, das Überblenden, die Ausschnittechni immer wieder angewandt. Einzelnes wird isoliert herausgeschnitte (bei Borchert erinnert dies oft an fernöstliche Bildanordnungen) un schafft so einen Stimmungsraum, der stellvertretend wird für Zusam menhänge: Laterne, Straße, Bahnhof, Schiene, Brücke, Telefonzell Litfaßsäule. In Augenblicken wird die Zeit angehalten, ruckartig, di Kamera geht ganz nahe heran, erfaßt dann wieder einen größeren Aus schnitt, immer wie unbeteiligt: »und da hörte eine Gießkanne mitte im Zischen auf und ein Mädchen leckte erwartungsvoll mit ihre Zunge die Nasenspitze ab... Der Fremde, dies Neue, das Ereigni kam nicht ganz hin bis zu ihnen.« Oftmalige Überschneidungen schaf die Kamera in ‚Die lange lange Straße lang', häufige Schwenkunge vollzieht sie in der meisterhaften Kurzgeschichte ‚An diesem Dien tag'. – Dies alles rückt in die Nähe von Ton- und Bild-Schnitt, vo Montage. Aber bei Borchert erscheint diese Technik nicht (wie b einigen nachahmenden Monteuren) als Selbstzweck und leer, sonder notwendig im Erfassen der Situation. (Was hier von der neuen Har monielehre am Beispiel Borcherts erscheint, gilt für weite Bezirke de heutigen Lyrik, Epik, Dramatik, Essayistik. Das zeigt sich allein scho bei der Lektüre des Sonderheftes der »Schweizer Rundschau« vo Februar 1955. Die skizzierten Struktureigentümlichkeiten finden sic bei den dort zitierten oder besprochenen, verschiedensten Texten vo Ilse Aichinger, Auden, Ingeborg Bachmann, Benn, Brecht, Broch Bowles, Buzzati, Capote, Cayrol, Celan, Char, Claudel, Cummings Eliot, Luc Estang, Faulkner, Fourré, Frisch, Fry, García Lorca, Gasca Goyen, Gracq, Gwerder, Heissenbüttel, Höllerer, Holthusen, Jovine Kafka, Lowell, Thomas Mann, Marotta, Michaux, Marianne Moore Musil, O'Neill, Pavese, Pound, Saroyan, Scholl, Shapiro, Spender Steinbeck, Dylan Thomas, Vittorini, Tennessee Williams, Wilder

Worauf aber wird diese neue Harmonielehre, soweit sie überhaup gelingt, verwendet?

Zur Demonstration: ‚so ist es.' Zur Demonstration auch der Impuls in diesem ‚so ist es'; also z. B. zur Demonstration des *Wartens* (An

änge findet man wieder in Becketts ‚Godot' und ‚Molloy'): »mor-
n passiert es vielleicht, morgen kann es schon geschehen, jeden
oment kann es eintreffen... Fühlst du nicht, daß irgend etwas kom-
en kann?« – Zum *Weiterfragen*, zum unbestechlichen Weitervor-
hlen: »Sind wir am Ende endlich selbst diese Antwort? Haben wir
in uns, die Antwort, wie den Tod? Von Anfang an?... Sind wir uns
lbst, uns selbst ausgeliefert?« – Zur Demonstration des *Trotzdem*:
in Schiff bauen, eine Schaufel brauchen, ein Buch machen, eine
okomotive heizen, einen Schnaps brennen. Zum Trotz! Aus Trotz!
: Leben! Aber zum Trotz!«

Das ist aber nicht alles. Denn diese zur Harmonie sich widerwillig
hließenden Disharmonien entwickeln, meist auf dem Umweg über
ichterne Feststellungen, Antriebe, Energien, Motorik. Sie wollen
n Leser »freisetzen« zu eigenem Nachdenken, ihn in einen Raum
ingen, in dem er sich zu rühren und zu bewähren hat. Er muß sich
it ihnen beschäftigen. Solcherart Dichtung geht es gar nicht unbe-
ngt um die Zustimmung ihrer Leser, sie stellt sich andere Aufgaben.
urch ihre stoßende Bewegung, durch ihre Verfremdung versucht
e einen stumpfen Gewohnheitsgang als nicht-selbstverständlich zu
weisen, das Gewohnte als nicht-letztgültig. Damit sucht sie den
eser nicht nur freizusetzen von etwas, sondern auch für etwas: für
ktivität gegen die Lethargie dem Unrechtmäßigen und Grausamen
egenüber, soweit es aus menschlicher Selbstgerechtigkeit erwächst;
r Auflehnung gegen leichtfertiges Geschwätz und kindisch-betrieb-
mes Reden in Sachen wie Mord und Krieg; für Annäherung zur
equälten Kreatur; für Parteinahme für die im Verborgenen bleiben-
n Regungen der angestrengten Suche (in der eher die Ankunft be-
hlossen liegt als in der Formel für die Ankunft), der Verbindung
haffenden Einsamkeit, der Liebesfähigkeit, des befreienden Lächelns.
uch ist die Wirkung dieser Harmonielehre noch nicht zu Ende,
o ihre Worte aufhören.

Daß Borcherts Geschichten immer wieder zum Krieg zurückkehren
nd daß sie damit monoton die Frage nach Gott verbinden, hängt
it diesen Funktionen zusammen. Es mag für viele heute schon wieder
ngweilig sein. Aber diese Geschichten haben an Notwendigkeit
chts eingebüßt, einige davon werden an Notwendigkeit wohl nie
was einbüßen. Man kann heute von ihnen sagen, daß sie Zeitbilder

geben, die durch ihre unerhört wahre Gestalt Verbindung haben z
den Urbildern der Menschen, wie sie zu allen Zeiten und in alle
Völkern in der Dichtung erschienen sind (Borchert ist heute in Franl
reich, Amerika und in Japan einer der bekanntesten und meistdiskt
tierten deutschen Dichter): die Bilder vom Abgrund, von der Fremd
heit, vom Abschied, vom Aufbruch, von der Nähe, von der Ankunf
Die Gebärden des leisen Sprechens, des inständigen Bittens, des Schrec
des Verstummens. »Sagt uns nicht, weil unser Herz schweigt, uns
Herz hätte keine Stimme, denn es spräche keine Bindung und keine
Abschied!«

Borchert desillusionierte nicht nur die Phrasen nicht mehr zutre
fender Harmonielehren; er fand für sich neue Nachbarschaft zu de
Worten. Es bleibt die Frage, ob man auch fernerhin in der deutsche
Literatur einsehen wird, daß utopische Idealvorstellungen nicht mel
auf eine veränderte Realität einwirken können, selbst wenn ma
ihnen den besten Willen mitgibt. Daß das Räderwerk des romantisch
humanitär-idealistischen Vokabulars keine Zähne mehr hat, scha
genug, um in unsere Gegenwart einzugreifen. Daß, wenn überhaup
noch die Bewegung auf Veränderung des Betriebs hin bestehen so
eine neue Harmonielehre unerläßlich ist. Daß es Wolfgang Borche
wenigstens gelungen ist, vernommen zu werden und, vielleicht, Ge
sinnungen mitzubestimmen, während die gutgemeinten Stimme
derer, die einem goldenen Zeitalter nachtrauern, verhallten.

Man wird sich, statt Vorwürfe über verlorene Mitten und Harmo
nien zu erheben, fragen, ob Gefühlsaussprache in der Gefühlszurück
haltung möglich ist, Schönheit im Ungefälligen, ‚Sinn' in der Des
illusion und der Unbestechlichkeit – auch, wenn man so will, ‚Tros
in und nach der Trostlosigkeit. Niemand wird dazu gezwungen sein
diese Phänomene anzuerkennen. Aber jeder wird sich damit auseina
andersetzen müssen.

Borchert jedenfalls hat aus solcher Konstellation heraus seine Kurz
geschichten geschrieben. Sie enden mit Fragen, mit der Wiederauf
nahme der Anfänge, mit dem Verstummen und wieder mit Frage
Sie treten dem Leser entgegen als von einem Menschen wahrha
durchlittene Gestalten, auch dort, wo sie nicht gelangen. Sie dürfe
erwarten, daß man sie nicht leichthin abtut noch daß man ihr Schwe
gen mißdeutet. Borchert wußte, wo die Grenzen liegen für Gespr

nenes und Geschriebenes. Sie lagen für ihn vor allem bei Vokabeln ie »Vaterland«, »Freiheit«, »Held«, »Heldentum«, »Krieg«. – »So war . Denn alles andere ist nur Geschwätz, denn es gibt keine Vokabel, einen Reim und kein Versmaß für ihn und keine Ode und kein rama und keinen psychologischen Roman, die ihn ertragen, die cht platzen vor seinem zinnoberroten Gebrüll... Auf den marschusikenen Bahnhöfen jubelten sie uns in das dunkle dunkle Land rieg. Und dann kam er. Dann war er da. Und dann, eh wir ihn griffen, dann war er aus. Dazwischen liegt unser Leben. Und das nd zehntausend Jahre.«

SIEGFRIED UNSELD · AN DIESEM DIENSTAG

Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte

Volfgang Borcherts zweiter Prosaband »An diesem Dienstag« überschte 1947 durch eine eigenwillige, kühne Sprache, mehr aber noch urch eine erzählerische Form, die bislang im Deutschen als eigenändige literarische Art nicht anerkannt worden ist: durch die Form er Kurzgeschichte. Wer sich über die Geschichte und Ästhetik der urzgeschichte unterrichten will – der Wunsch ist berechtigt, denn e ist die am häufigsten geschriebene literarische Form – muß auf ilfsmittel verzichten. Die Kurzgeschichte ist ein Stiefkind der Literarwissenschaft. Die Lehrbücher der Poetik erwähnen sie nicht; in achlexika führt sie ein in wenigen Zeilen abgehandeltes, kümmerliches asein als unterhaltsame Erzählung mit Pointe; der Große Brockhaus on 1931 weiß immerhin von ihr als einer »nicht besonders anspruchsollen, der Entspannung dienenden Erzählung, der ein verblüffender chluß gegeben ist.« Auch die Novelle war einmal als unterhaltsam spekt und wurde lange nicht ernst genommen. Heute ist sie die erarische Art, die von der Wissenschaft am gründlichsten untersucht orden ist. Ihre Theorie ist perfekt: sie verzichtet auf das umfassende eit- und Lebensbild des Romans, bietet aber ein abgeschlossenes, ezifisches, um einen Wendepunkt verlaufendes Geschehnis. Bei ckermann findet sich (25. 1. 1827) die berühmte Definition der No-

velle »als eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigen liche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Tit Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder w Sie sonst wollen.« Auch in diesem Nachsatz irrte Goethe nicht. Büch ner (Wolfgang Borchert wurde gelegentlich mit ihm verglichen Kleist und Hebbel schrieben nicht nur »Novellen«. Kleists »Bettelwe von Locarno« (Emil Staiger meint in seiner hervorragenden Interpr tation, diese »Gespenstergeschichte« gehöre »in der Kürze schon fast zu Anekdote«) ist eine Kurzgeschichte.

Eine solche kurz gedrängte Geschichte ist Wolfgang Borcherts »A diesem Dienstag«, die dem eingangs erwähnten Prosaband den Tit gab. Sie beginnt mit den drei Zeilen:

»Die Woche hat einen Dienstag.
Das Jahr ein halbes Hundert.
Der Krieg hat viele Dienstage.«

Knapper kann die Exposition eines epischen Stückes nicht gefa werden. Diese scheinbar belanglose Eröffnung ist auch anderen G schichten Borcherts eigen: »Männer gingen nachts auf der Straß oder »Die beiden saßen auf dem Brückengeländer«. Borcherts Sät sind kurz und ohne schmückende Beiworte; sie sind nicht mit B weisen und Folgerungen belastet, sondern sie sind schlüssig in d Wahrheit ihrer Aussage.

Es folgen neun Prosateile, neun einzelne Ausschnitte, denen jewe die drei Worte »An diesem Dienstag« vorangesetzt sind. Erster Au schnitt: Die kleine Ulla hat in der Schule gegen die korrekte Rec schreibung verstoßen, sie hat Krieg mit ch geschrieben; zur Str muß sie zehnmal schreiben: »Im Krieg sind alle Väter Soldat«. – Zw ter Ausschnitt: Leutnant Ehlers wird zum Bataillonskommande befohlen; er soll die zweite Kompanie übernehmen; der bisheri Kompanieführer, Hauptmann Hesse (»war sonst immer so korrek hat sich zum Ärger des Majors krank gemeldet. – Dritter Ausschni Herr Hansen regt Fräulein Severin an, dem Hesse ein bißchen Literat zu schicken, was Freundliches, was Leichtes, Hesse lacht doch so gern Vierter Ausschnitt: Hauptmann Hesse wird mit einem korrekt Krankenschein ins Seuchenlazarett Smolensk eingeliefert, Fleckfiebe Fünfter Ausschnitt: Frau Hesse hat eben einen Brief, der neun Ta unterwegs war, erhalten; ihr Mann teilt ihr darin seine Beförderu

um Hauptmann mit. – Sechster Ausschnitt: Der Oberfeldarzt fragt en Chefarzt des Seuchenlazaretts nach den täglichen Opfern; die ilanz ist »scheußlich«. – Siebter Ausschnitt: Frau Hauptmann Hesse, it geschminkten Lippen, besucht die »Zauberflöte«. – Achter Aus-hnitt: Hauptmann Hesse wird tot aus dem Lazarett getragen und in ne Grube geworfen. – Neunter Ausschnitt: Ulla schreibt abends ihre trafarbeit ins Heft, diesmal korrekt: »‚Im Krieg sind alle Väter Soldat'. ehnmal schrieb sie das. Mit großen Buchstaben. Und Krieg mit G. Vie Grube.«

Durch die neunmal herausgeschleuderte Zeile »An diesem Dienstag« ird dem Leser die Gleichzeitigkeit der Vorgänge eingehämmert; sie ielen an einem einzigen Tag von morgens bis abends. Die Zeit läuft er doch nicht ihre normale Bahn, sie wird komprimiert. Das Ge-hehen wird dadurch konzentriert auf wenige Augenblicke, die her-orgehoben werden sollen; es läuft vor dem Leser ab, als sei es ein ilmstreifen mit wenigen Großaufnahmen. Der Verlust an Kontinuität ird aufgewogen durch eine größere Tiefenschärfe. Borcherts Ge-hichten unterhalten nicht, sie erzählen nicht, sie zeigen Augenblicke nes menschlichen Lebens, sie reißen diese Ausschnitte auf und öffnen e für Kommendes.

Virginia Woolf hat einmal von Romanfiguren gesagt, sie begännen ng, würden alt, bewegten sich von Szene zu Szene und von Platz u Platz. Eine solche Bewegung ist in Borcherts Geschichten nicht stzustellen. Die Figuren, die Charaktere entwickeln sich nicht; sie rauchen nicht alt zu werden; ja, es gibt Geschichten, die ohne Cha-ktere sind. Die von Borchert dargestellten Personen sind keine Typen ehr im Sinne eines Bildungs- oder Entwicklungsideals. Borchert erzichtet auf individualisierende Kennzeichnung. Die Personen sei-er Geschichten, die Hesse, Hanser, Ehlers oder die Timm, Radi und iebig sind ohne individuelle Züge, sie stehen als Muster, als Etiketten ür Verallgemeinerungen. In manchen Geschichten verzichtet Bor-nert überhaupt auf Namen für seine Figuren; es heißt dann nur: wei Männer, oder Vier Soldaten, oder Der Maschinengewehr-hütze. Auch die Landschaft ist nicht spezifisch gezeichnet; es fehlt, er erwünschten Verallgemeinerung willen, jener »Lokalgeruch«, den cobsen an Zola bewundert hatte; es gibt keine weitere topographische xaktheit als Schule, Büro, Schreibstube, Seuchenlazarett Smolensk;

doch haben diese Stätten für Borchert einen einheitlichen Charakter: es sind Orte mit einer Korrektheit zum Tode.

Viele Geschichten Borcherts haben eine geradlinige Handlung, die gespannt auf den Schluß hindrängt. Auch in der Geschichte »An diesem Dienstag« ist die Handlung linear, obschon sie in neun voneinander getrennten und ineinander verschiedenen Augenblicksbildern berichtet wird; wie in der Musik bei einer linearen Komposition wird die rhythmisch-melodische Linie in den Einzelstimmen betont.

Alle Sprach- und Stilmittel sind der Verdichtung und der erhöhten sprachlichen Intensität untergeordnet; auch die Vergleiche: sie sind zweckvoll, sie stehen für lange Erklärungen und sind ganz im Dienste des Worumwillen der Geschichte (so heißt es hier: Die Sanitäter haben Finger wie »Spinnenbeine«; der Unterarzt geht so krumm durch Lazarett »als trüge er ganz Rußland durch den Saal«; und vom Endbuchstaben des Wortes Krieg heißt es »G wie Grube«).

Die Konzentration auf den rigoros verdichteten Augenblick, der Verzicht auf spezifische Landschaft, auf spezifische Charaktere und auf die gewohnte Bewegung der Zeit, die lineare Komposition und die Leidenschaft für gedrängte Kürze und für die geballte Intensität des sprachlichen Ausdrucks, diese Merkmale fixieren die epische Art der Kurzgeschichte, wie sie uns bei Borchert begegnet.

Die Bewegung der Kurzgeschichte ist zum Ende hin dramatisch gespannt. Doch dieses Ende ist kein Ende, das eine Lösung bietet. »Es gibt nichts Endgültiges auf der Welt« hatte Borchert einmal notiert. eine andere Kurzgeschichte schließt mit der Frage: »Der Nachtigall ist das egal. Die Nachtigall singt. (Ob die Nachtigall auch nur aus Lehm ist? so wie du, Timm?)« Seine Kurzgeschichte bricht so abrupt ab wie sein dramatisches Stück »Draußen vor der Tür«, das mit der viermal hinausgeschleuderten Frage endet: »Gibt denn keiner eine Antwort?« Die Frage wird nicht gelöst, die Antwort wird nicht gegeben; auch in Brechts Parabelstück vom »Guten Menschen von Sezuan« schließt der Vorhang, während »alle Fragen offen« sind.

Dieses Offen-, dieses Nichtabgeschlossensein unterscheidet die literarische Art der Kurzgeschichte von der Novelle, die mit einem Definitivum endet, und von der Erzählung, die einen gerundeten Ausschnitt oder das Ganze eines geschlossenen Lebenskreises additiv berichtet; dies unterscheidet sie auch von der Feuilletongeschichte, d

us möglichst unkomplizierten Prämissen eine verblüffende Konklu-
ion zu ziehen versucht. Die anspruchsvolle Kurzgeschichte kennt diese
Verblüffung nicht. Denn die auf das Ende drängende Spannung wird
urch das Ende nicht gelöst, die Spannung wirkt jenseits des Schlusses
m Leser weiter, so, wie Goethe es einmal von einem Gedicht gesagt hat,
s ließe »einen Stachel im Herzen des Lesers zurück und die Phantasie ist
ngeregt, sich alle Möglichkeiten auszubilden, die nun folgen können«.
Tschechow hat von dieser Beobachtung her die Kurzgeschichte de-
iniert als kurzes Prosastück ohne Anfang und ohne Ende.

Es ist nicht zufällig, daß sich die Form der Kurzgeschichte gerade
inem Schriftsteller wie Borchert aufdrängte; aus seiner besonderen
ituation heraus mußte sie für ihn zwingend sein. Die Gefängnisse ent-
ießen ihn nach dem Krieg als einen zum Tode Gezeichneten. Der
eberkranke wußte im Grunde um die Unheilbarkeit seines Leidens
nd um das unausweichliche Nahen des Todes. Er hatte, um seiner
nklage und seiner Warnung Worte zu geben, weder viel Zeit noch
nerschöpfliche Kraft. So drängten sich ihm Form und Figuren wie
on selbst auf. Die Figuren sind Menschen seiner Generation, der
Generation ohne Abschied«, Menschen, die in irgendeine Grenzsitua-
ion hineingestoßen sind, in Schuld, Tod, Schicksal oder in die immer-
ährende grausige Zwecklosigkeit des Krieges. Die Kurzgeschichte,
ie anfang- und endelos ist, ist demnach die konsequente literarische
orm einer Generation ohne Abschied: »Wir leben ohne Gott, ohne
leibe im Raum, ohne Versprechen, ohne Gewißheit – ausgeliefert,
orgeworfen, verloren.« Nicht immer ist es Borchert geglückt, diesen
Notschrei einer mißhandelten Generation gültig auszudrücken. Vieles
st nur aufgepeitscht, manches sentimental. Als sein Stück und seine
Geschichten erschienen, waren sie ein Wetterleuchten am Hori-
ont. Heute, zehn Jahre nach ihrer Niederschrift, ist aus manchem
lackernden Schein ein beharrliches Licht geworden. Diese einzelnen
Kurzgeschichten sind Zeugnisse einer bestimmten Situation, die Bor-
hert zwar nicht allein erlebte, aber als einer der wenigen registriert hat,
ie sind aber auch durch Borcherts unbeugsamen Willen zur künst-
erischen Form dichterische Äußerungen von Gewicht und allge-
einer Gültigkeit.

Wolfgang Borchert war freilich nicht der erste Autor, auch nicht
er erste deutsche Autor, der gestaltete Kurzgeschichten geschrieben

hat. Als historische Vorläufer wurden Büchner, Hebbel und Kleist genannt. Von den Zeitgenossen wären Ilse Aichinger, Hans Bender, Hans Henny Jahnn, Ernst Jünger, Friedrich Georg Jünger, Kreuder, Kusenberg, Langgässer, Ernst Schnabel, Franz Josef Schneider und Wolfdietrich Schnurre zu nennen; ihre Zahl wächst offensichtlich. Bedeutende Vertreter der Kurzgeschichte entstammen dem außer-deutschen Raum. Die Geschichte der Kurzgeschichte, der short story (es sei hingewiesen auf H. E. Bates »The Modern Short Story« und Elizabeth Bowens Einleitung der »Faber Anthologie of Modern Short Story«) beginnt mit Gogol und E. A. Poe, beide 1809 geboren. In der amerikanisch-englischen Linie folgen Melville, O'Henry und Jack London, in der russischen Tschechow und Tolstoi. Die short story dieser Autoren auf eine übereinstimmende Formel zu bringen, dürfte kaum möglich sein, da sich die eigentliche Form der Kurzgeschichte erst Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts ausgeprägt hat. bis dahin erfaßte der Begriff der short story auch die Novelle, wie überhaupt jede kürzere Erzählung. Die Kurzgeschichte, wie wir sie heute kennen, schließt sich nicht nahtlos an diese genannten Autoren an; lange Zeit war sie bloß Ware für Magazine und Zeitschriften. Dann aber erregten Joyce (mit den »Dubliners«) und Sherwood Anderson (mit »Winesburg Ohio«) großes, teilweise heftiges Aufsehen. Hemingway publizierte in Paris seine ersten Kurzgeschichten; und bald setzten seine »49 stories« in der ganzen Welt eine neue Form der Literatur durch, die eine ganze Generation von Schriftstellern beeinflußte und befruchtete. Ihm folgte eine Reihe großer Schreiber: William Faulkner, Katherine Mansfield, Katherine Ann Porter, William Saroyan, E. M. Forster und Huxley. Die eigentliche Kurzgeschichte ist, wie Elizabeth Bowen zu Recht meint, ein Kind unseres Jahrhunderts.

Diese Gedanken, die einer eingehenden Untersuchung nicht vorgreifen, beabsichtigen nicht, Charakter und Struktur der Kurzgeschichte endgültig zu bestimmen; sie verzichten darauf, die flexible Gestalt der Kurzgeschichte in das Prokrustesbett einer Definition zu zwängen; sie wollen vielmehr einige Kriterien für die Kurzgeschichte als literarischer Art festhalten:

Ihre Notwendigkeit: Der Schreiber der Kurzgeschichte steht im Zwang seines Stoffes, im vitalen Zwang seiner auf ihn eindringenden Wirk-

chkeit. Je notwendiger dieser Zwang ist, je eindringlicher der Ausangspunkt wahrgenommen und je scharfsinniger er fortgeführt wird, esto unausweichlicher wirkt die Kurzgeschichte auf den Leser ein. Und sie will wirken. Nicht wie die Anekdote durch den erregenden Zufall einer zentralen Pointe, sondern durch eine folgerichtige, unausleibliche Notwendigkeit.

hre Verallgemeinerung: Während die Novelle sich um eine »unerhörte Begegebenheit«, um ein Spezifisches (im Sinne des Heyseschen Falken) ankt, zeigt die Kurzgeschichte allgemeines Schicksal. Ihre Figuren nd nicht erhöht, nicht idealisiert; es sind Menschen, die uns im Alltag egegnen. Die Charaktere sind konstant, sie entwickeln sich nicht.

hre Leidenschaft für Verkürzung von Erzählstruktur, Stil und Sprache: Der Zweck des epischen Dichters (so formulierten es Goethe und chiller im Briefwechsel von 1797) liegt in jedem Punkt seiner Bewegung. Der Kurzgeschichtenschreiber will nicht an den einzelnen Punkten verweilen, er will keine Ruhe, Besänftigung, Versöhnung, Stille der Sammlung des Geistes bieten. Er drängt wie der Dramatiker auf as Ende. In diesem Drängen verkürzt er die Erzählstruktur; während ie spezifische Begebenheit der Novelle auf einen Wendepunkt zu nd von ihm wegführt, verläuft die Komposition der Kurzgeschichte inear; sie operiert mit der Technik der Andeutung und Auslassung, nit dem, was der Maler die »weiße Stelle« der Zeichnung nennt; diese veiße Stelle kann leisten, was die Sprache selbst oft nicht zu leisten vermag. Kunst der Prosa-Atome könnte man die Sprache der bedeutenden Kurzgeschichtenschreiber nennen. Ein Prüfstein für den Dichter er Kurzgeschichte ist die Fähigkeit zu solcher Konzentration und ein Können, diese Konzentration bis zum Schluß durchzuhalten.

hre Verkürzung der Zeit: Seit Kants transzendentaler Ästhetik, in nserem Jahrhundert besonders seit Einstein, und in der Dichtung seit oyce und Proust, ist das Problem der Zeit virulent. Der Kurzgeschichenschreiber, der den Raum verengt und verallgemeinert, verkürzt nd komprimiert die Zeit. Das, was geschieht, geschieht gleichzeitig, n Sinne unserer Uhr, und doch auch wiederum in verschiedenen eitebenen. Die Kurzgeschichte bietet so eine geraffte Folge von eitpunkten, von punktierten Augenblicken. Diese Augenblicke nd gegenwärtig bedeutsam, weil sie zugleich auf Zukünftiges eisen.

Ihre vollkommene Gegenwärtigkeit: Der Novellist behandelt seine Begebenheit, wie der Romancier sein Lebens- oder Zeitbild, als vergangen, der Kurzgeschichtenschreiber seine Geschichte, wie der Dramatiker seine Handlung, als vollkommen gegenwärtig. »Der Krieg hat viele Dienstage« und »Im Krieg sind alle Väter Soldat«. Für den Romancier ist die Handlung Mittel zum Zweck seiner Darstellung, für den Kurzgeschichtenschreiber, wie für den Dramatiker, der Zweck selbst. Insbesondere der Drang zur Gegenwärtigkeit scheinen Drama und Kurzgeschichte zueinanderzuführen. Elizabeth Bowen, selbst Autorin von Kurzgeschichten, bestätigt diese Beobachtung: »... the short story ... in its use of action is nearer to the drama than to the novel«. Die Annäherung zwischen diesen Gattungen bezieht sich besonders auf das moderne Drama, das seinerseits epischer wird; die Kurzgeschichte nähert sich in dem Maße dem Drama, in dem das epische Theater sich zur Kurzgeschichte neigt. Goethe hat eine solche Entwicklung angedeutet: »So sieht man auch im Gang der Poesie, daß alles zum Drama drängt, zur Darstellung des vollkommen Gegenwärtigen sich hindrängt.«

Ihr offener Horizont: Formal und sprachlich dramatisch gespannt drängt die Kurzgeschichte auf das Ende zu. Doch dieses Ende ist kein Ende. Während die Novelle kreisartig gerundet und abgeschlossen ist, steht am Ende der Kurzgeschichte ein offener Horizont. Ihr Ende ist Anruf. Ihr Offensein ist illusionslos. Es zeigt die Macht zerstörerischer Kräfte. Es kann aber auch auf neue Möglichkeiten des Menschseins hinweisen. – Wolfgang Borchert hat dies einmal angedeutet: »Vielleicht sind wir eine Generation voller Ankunft auf einem neuen Stern, in einem neuen Leben. Voller Ankunft unter einer neuen Sonne, zu neuen Herzen. Vielleicht sind wir voller Ankunft zu einem neuen Lieben, zu einem neuen Lachen, zu einem neuen Gott.«

Diese Gedanken über die äußere und innere Struktur der modernen Kurzgeschichte sind keine Ästhetik im luftleeren Raum. Die Kurzgeschichte ist als literarische Art ein Kind unseres Jahrhunderts; eine neue literarische Art wächst in einer Epoche nicht durch glückliche Zufälle, ihre Form ist zwingend und notwendig. Sicherlich hängt ihre Entwicklung mit der Entwicklung des Lesers und des Lesens zusammen. Diese wiederum mit soziologischen Umständen, mit der wachsenden Uniformität des Lebens auf allen Gebieten, mit der Nivellierung von

echt, Anstand und Sitten, mit der nicht fixierten, nicht etablierten, also ynamischen Gesellschaft unserer Zeit. Die Form der Kurzgeschichte ist cher beeinflußt vom Leser her, vom hektischen Leser von heute, der einer Zeit' mehr hat, der in Kürze erfaßt und bewegt sein will. Selbstver-ändlich aber ist ihre Form von der spezifischen Situation ihrer Auto-en her geprägt. Sie wurde und wird geschrieben von Autoren, die mitten einer Zeit der Problematik und Krise einfach, schlicht und ahr bleiben wollen, denen lange Einleitungen, Wiederholungen und Überleitungen hohl und Schlußsätze unnötig scheinen, von Autoren, ie an Stelle der Beschreibung die Andeutung setzen, an Stelle der aus-emalten Situation den prägnanten Augenblick, an Stelle des Zufalls ie unausweichliche Notwendigkeit, von Autoren, die aus bestimmten ründen (seien diese soziologisch, politisch oder, wie bei Borchert, hysiologisch bedingt) nicht mehr die Kraft zu einem langen Flug, icht mehr die Sammlung für die epische Ruhe haben. Oft ist auch as Worumwillen einer Kurzgeschichte gegen die Zeit, gleichsam uer zum Leben gerichtet, und beim Schwimmen gegen den Strom ann man nur kleine Strecken zurücklegen.

Man kann dies als Äußerlichkeiten hinnehmen. Diese Äußerlichkei-en aber, wie die Äußerlichkeiten der Form, des Stils, der Sprache, sind ußerungen eines Inneren, einer geistigen Situation, die, in der Mitte es Jahrhunderts, noch völlig offen ist. Markierungspunkte der geistes-eschichtlichen Entwicklung, die unsere Situation der Jahrhundert-itte bedingen, sind Nietzsche, Kierkegaard, Pascal und Dostojewskij; urch sie wurde die Selbstsicherheit der Vernunft, und damit der Ge-anke an eine Weltharmonie zerstört; unser Jahrhundert vollzog dann en Schritt zum Abfall vom Logos, von der Vorstellung einer geord-eten Welt. Kennzeichnend, gerade hinsichtlich des Formalen, äußerte ch dies bei Nietzsche; er, der Philosoph der Kürze, wollte in zehn ätzen das ausdrücken, was andere in einem Buche sagten; er setzte sein phoristisches Philosophieren deutlich ab gegen ein »System« und chrieb seine Kurzform aus Vorliebe für den »änigmatischen Charakter er Dinge«, aus Vorliebe für »unabgeschlossene Horizonte«. Diese ituation, ob bewußt oder unbewußt, bietet sich dem Schriftsteller eute an. Und von hierher manifestiert sich die Form der Kurzge-hichte, mit ihrem charakteristischen Merkmal des offenen Horizontes, ls echter Ausdruck des Bewußtseins unserer Zeit.

Damit soll nicht gesagt sein, die Kurzgeschichte sei der einzig mög
liche literarische Ausdruck unserer Zeit. Aber für die anderen epische
Arten wird es zunehmend schwieriger, ihre Form lebendig und rei
weiterzuentwickeln. Die Novelle etwa, in ihrer geschlossenen Form
und in ihrem abgeschlossenen eindeutigen Lebenskreis, wäre kein echter
Ausdruck für unsere Situation, sie wäre, überspitzt formuliert, ein
Lüge. Der moderne, nachproustische Roman (Beckett, Broch
Faulkner, Frisch, Musil, Woolf) ist nicht mehr so geschlossen wie de
klassische; auch ihm ist eine Lösung verdächtig, auch seine epische
Ruhe ist eine Ruhe der Unruhe und seine Sammlung ist eine Samm
lung des Geistes auf das Wache, auf das Offene hin. Aber für den
Romancier unserer Tage wird es immer fragwürdiger, das zu geben
was von ihm verlangt werden muß, die Summe, die Synthese unserer
Zeit.

Das Wesen unserer Zeit ist unbestimmt, vieldeutig, gestaltlos, glei
tend. Unsere Welt ist durch die neuen physikalischen Entdeckungen
zwiegespalten in eine vorstellbare, bekannte und in eine nur mathe
matisch faßbare Welt; wir haben kein »Weltbild«, weil wir kein ein
deutiges Bild von der Welt mehr haben. So dürfte es für einen Heu
tigen ein unmögliches Unterfangen bedeuten, das Mannigfaltige zur
Einheit zu verknüpfen und die Empfindungen oder Empfindungsele
mente zu neuen Einheiten zusammenzufügen, jene schöpferische Syn
these also zu vollziehen, wie sie noch dem klassischen Dichter gelunge
ist. Es mag deshalb notwendig sein, daß sich der epische Dichter
unserer Zeit einer Form bedienen muß, die einen anderen Aggregat
zustand aufweist als die bisherigen Formen der Novelle, der Erzäh
lung, des Romans- einer Form, in der sich der Mensch unserer Zei
selbst versteht und in der er sich selbst begegnen kann. »Es ist eine
der tollsten Abenteuer«, schrieb Wolfgang Borchert, »die wir auf dieser
Welt haben können: sich selbst zu begegnen.« Vielleicht sind Selbst
begegnung und Selbstvergewisserung des Menschen – jenes uralte
Thema aller Poesie – in der Dichtung unserer Zeit am unmittelbarsten
möglich in der Kurzgeschichte.

CAMPAGNA

NUR noch zwei Bäume
Sind übrig vom
Hain der Egeria

Nur noch zwei Lämmer
Von der großen Herde.
Ein schwarzes
Ein weißes
Niemand

Sieht mehr am Abend
Die Zinnen der rötlichen
Mauer.

Vielstöckige Häuser
Kommen gelaufen
Stadther
Weiße mit blitzenden
Fenstern
Verschütten

Knaben auf
Knatternden
Zweirädern
Zahllose
Knaben

Ziehen ihre Kreise.
Aufrecht streng
Zügeln die schwarzen
Zypressen
Die Hohlwege voll
Von blühendem
Geißblatt.

BRÄUTIGAM FROSCHKÖNIG

WIE häßlich ist
Dein Bräutigam
Froschkönig
Jungfrau Leben.

Eine Rüsselmaske sein Antlitz
Eine Patronentasche sein Gürtel
Ein Flammenwerfer seine Hand.

Dein Bräutigam Froschkönig
Fährt mit dir
Ein Rad fliegt hierhin eins dorthin
Über die Häuser der Toten.

Zwischen zwei
Weltuntergängen
Preßt er sich
In deinen Schoß.

Im Dunkeln nur
Ertastest du
Sein feuchtes Haar.

Im Morgengrauen
Nur im
Morgengrauen
Nur im

Erblickst du seine
Traurigen
Schönen
Augen.

ERWARTUNG

AM Abend wenn
Die Kinder unter Palmen
Tanzlieder singen und
Das Glöckchen läutet

Noch nicht Zeit
Entgegenzugehen
Den kleinen Stadtschritt
Dem Zug, der durch Fiebersümpfe
Im roten Schräglicht
Nicht Zeit

Für das Herzklopfen unter
Der Lautsprecherstimme
Für die vogelleichten
Worte des Willkomms.

Nur diese
Langsam heran-
Wachsende Gegenwart
Diese sich unaufhaltsam

Ausbreitende Landschaft Liebe.
Felder voll Schwertgras und Rose
Lebendiges Wasser
Wind –

HANS ERICH NOSSACK
VORWORT ZU »THOMAS CHATTERTON« VON HANS HENNY JAHNN

WIR haben am Bußtag von der Bühne herunter die Klage der »armen Seele des Menschen« vernommen: »Ich stehe immer noch auf der Seite derer, denen keine Antwort geworden ist.«

Als wir diese Deine Worte hörten, sagten wir uns: Da spricht einer die Sprache unserer Seele. Da spricht einer für uns.

Wer sind diese WIR? –

Ich werde nicht über Literatur reden; ich würde mich einer Irreführung schuldig machen, eines feigen Ausweichens. Denn Du bist kein Literat.

Ich werde auch nicht vom Dichter reden.

> ‚Der Dichter ist ein sterbensreifes Ding,
> das übrigblieb aus anderem Jahrhundert;
> kaum gut genug, den Kindern zu erklären,
> womit man damals seine Zeit vertrieb.‘

Das Wort ist, wie viele andere gute Worte, so in Verschleiß geraten, daß man sich scheut, es noch in den Mund zu nehmen… und das, obwohl gerade Du ein ganzes Leben daran gewendet hast, es in Ansehen zu halten. Überlassen wir es den Dienern des Alltäglichen, in deren Sätzen es als unverbindlicher Zierat zu fungieren pflegt, den Lesern von Feuilletons und den Hörern von Nachtprogrammen zur Kurzweil. In Deinem Fall hat man das Wort letzthin mit ungenauen Attributen aufgestutzt. Da Du einen ‚Neuen Lübecker Totentanz‘ geschrieben hast, bist Du bei ihnen ein Lübecker Dichter geworden, und aus irgendeinem andern Grund – vielleicht weil man Hamburg so etwas wie Dich nicht zutraut – ein Wahlhamburger. So ernst nimmt die Presse ihre Aufgabe, das Publikum zu unterrichten.

‚*Es ist wie es ist und es ist…*‘ nicht einmal ‚*fürchterlich*‘, wie es bei Dir heißt, sondern in der Tat ganz unwichtig.

Nein, reden wir über das, was uns allein wichtig ist: über den Menschen. Über den Menschen, der Du uns bist.

Oder gehört auch das Wort ‚Mensch' schon zur jeweils aktuellen Geräuschkulisse und ist unrettbar für uns verloren? Manchmal will es so scheinen; es wird allzuhäufig als ein wohl noch unentbehrliches Bildungsrequisit in Diskussionen gebraucht, nach Feierabend und... nach großen Vernichtungen. Oft möchte man dazwischenrufen: Lassen wir es doch ganz und setzen statt dessen *Kreatur*.

Aber das darf nicht sein. Wir haben den Menschen in seiner tiefsten Erniedrigung erlebt, sein Gesicht hat uns erschüttert, und wir haben erfahren, daß seine Größe im Erdulden liegt. Auch im Erdulden seiner selbst. Und daß wir einzig dafür da sind, diese seine zeitlose Größe zu verkünden, mahnt uns Dein Beispiel, der Du uns in allen Deinen Werken den Menschen offenbart hast, mit einer Hingabe bis zur Entblößung und letzten Wehrlosigkeit, die man nur religiös nennen kann.

Dennoch, immer wenn man über den Menschen spricht, ist es, als spreche man zum letzten Mal über ihn. So flüchtig ist dies Wesen, so gefährdet. Immer ist es wie ein Abschiednehmen von einer Hoffnung. Du und ich, wir haben uns einmal in einer mißmutigen Stunde versprochen, uns gegenseitig die Leichenrede zu halten. Nicht als ob uns besonders viel an einer Leichenrede läge – ein paar Takte guter Musik und dann endlich Schweigen dürfte angemessener sein. Aber da es nun einmal Sitte ist, und man nicht noch über seinen Tod hinaus übel auffallen soll, wollten wir wenigstens verhüten, daß das arme Fleisch im Sarge von Phrasen gequält werde, die schon dem Lebenden peinlich waren. Nun, ich gestehe, daß es mir durchaus lieber ist, heute zu dem Lebenden reden zu dürfen, und es Dir zu überlassen, Dich eines Tages in Ohlsdorf zu revanchieren. Doch Phrasen sollen es auch heute nicht sein.

Es ist nämlich dies: wenn man über den Menschen reden will, drängt es sich in einem hoch zu beginnen mit: *Ich klage an*! Aber noch ehe die Anklage laut geworden ist, stockt man und fragt: *Wen denn? Wen?*

Man blickt um sich, um die Übeltäter herauszufinden. Da sind einige, die fallen zunächst auf, da sie den Beruf gewählt haben, Wortführer zu sein. Man möchte ihnen zornig über den Mund fahren. Doch dann merkt man, sie reden über etwas ganz andres. Sie reden ihre Bildung, sie reden ihren Ehrgeiz, sie reden ihr Dogma. Sie reden nicht Dich, sie reden nicht den Menschen. Und wozu sollen wir uns

über Bildung streiten? Was interessieren uns Dogmen, wenn es um den Menschen geht? Nein, lassen wir die Anklage fallen.

Und die Anderen? Die Vielen? Alle? – – Gavarni fragt einmal: ‚Haben Sie jemals statt der Bühne das Publikum betrachtet? Haben Sie diese Köpfe gesehen?' Eine bittere Frage und nicht die Frage eines Hans Henny Jahnn. Das Publikum will *unterhalten* werden, weiter nichts. Du aber willst den Menschen *erhalten*. Das ist Ursache allen Mißverstehens.

Ich appelliere an das kreatürliche Mitleid, mit dem Du wie kein Zweiter begnadet oder verflucht bist. *Nichts ist schwerer zu ertragen, als die wirkliche Wirklichkeit*. Deshalb verbirgt man sie hinter Neonlichtern. Nichts ist schokierender als eine menschliche Stimme, wenn sie über die Rampe hinaus in den Zuschauerraum dringt. Sie macht den Manager, die Cocktaildame, den Steuerzahler, den Intellektuellen, den Arbeitnehmer, oder welchen statistischen Typ auch immer wir nehmen, unsicher. Sie beleidigt und entwertet die glänzende Fassade, sie macht das ‚Deutsche Wunder' zweifelhaft. Willst Du die Verantwortung auf Dich nehmen, ihnen ein fassadenloses Dasein zuzumuten? Du – wir – wissen doch, wie kalt es da zuweilen ist. Haben wir also Erbarmen! Das Kind weint: ‚Mama, ich kann doch nichts dafür.' Nein, es kann nichts dafür. Ziehen wir die Anklage zurück.

Statt dessen wirst Du auf der Anklagebank sitzen. Man wird Dich dafür anklagen, daß Du ein Mensch bist, der sich durch das Elend des Menschen erschüttern läßt und der armen Seele seine Stimme leiht. Man wird Dich für den Satz anklagen: , Ich stehe immer noch auf der Seite derer, denen keine Antwort geworden ist.' Denn wieso? Es gibt doch an jedem Zeitungskiosk fertige Antworten zu kaufen, und für Anspruchsvollere lehrt man sie an den Universitäten. Und vielleicht wird ein wohlmeinender Richter, weil er nichts mit Dir anzufangen weiß, Dich mit der Erklärung freisprechen: dieser Satz sei banal.

Banal? Dies Wort gehört nicht zu unserm Vokabular. Ich habe herauszufinden versucht, was sie damit meinen. Und ich habe herausgefunden, daß der Gebildete, der Geistreiche, der Unsinnliche, der Abstrakte jede schlichte menschliche Äußerung, jede kindliche Geste als ‚banal' ablehnt. In Deine, in unsre Sprache übersetzt, wäre also ihr ‚banal' beinahe synonym mit ‚echt'. Daß ein ganzes Leben der Entsagung dazugehört, um zu der einfachen Sprache des Märchens zu-

ückzufinden, wer weiß das denn? Und wen geht das Opfer etwas an! Es ist wie es ist! Mama, ich kann doch nichts dafür. – –

Wir aber, die gleich Dir auf der Seite derer stehen, denen noch keine Antwort geworden ist... Ja, es gibt sie hier und da in der Welt, und wenn ich sie mir vorstelle, so ist jeder Einzelne von ihnen wie ener Indianer, dessen Stamm von den Feinden erschlagen wurde, und der als Letzter am Rand des Meeres hockt und fragt: ‚Was soll ich nun machen? Soll ich Orion werden?'

Jeder allein zermalmt zwischen Konzernen und Konformismen; entmutigt vom Tagesgeschwätz; betäubt vom Getöse der Explosionen und vom Geschrei der Fußballplätze; gelähmt von der mahlenden Gleichgültigkeit des Funktionellen... jeder allein ein verlorenes Wesen. Für diese einzelnen Frager spreche ich hier.

Denn ob sie Dich kennen oder nicht, ob sie Dich gelesen haben oder nicht, die Schwingungen des Satzes, den Du sprichst, dringen über die Einöde aus Zeitungspapier und durch die Kerkerwände aus Schlagertexten in ihre Seele und geben ihnen die menschliche Wärme wieder. Dann weicht die Verzweiflung von ihnen, sie erheben sich von neuem, sie brauchen nicht mehr Orion zu werden. Denn da ist ja noch Einer, um den es sich lohnt und der nicht im Stich gelassen werden soll. Einer, der beispielhaft für uns alle, nach dem einfachen Wort sucht, das auszusprechen nur ihm aufgegeben ist.

Mehr, glaube ich, darf ein ehrlicher Mensch im Jahre des Heils 1955 nicht wünschen.

HANS HENNY JAHNN · THOMAS CHATTERTON
SZENEN AUS DEM DRITTEN AKT

Herbst 1768 – Geräumiges Dachzimmer im Hause der Witwe Sarah Chatterton. Es findet sich ein breites Bett; ein großer Tisch mit Büchern, Papier, Pergamenten, Schreibzeug; ein Büchergestell, vollgepackt; eine Truhe; alte, sonderbare Kleider; die Anprobepuppe Matilda aus Geflecht und Leinen, nackt, mit hölzernem stoffbezogenem Kopf; zwei Stühle. Abend. Der Mond ist noch nicht aufgegangen. Thomas Chatterton und Peter Smith kommen, vorsichtig sich vorwärts tastend. Thomas findet Feuerzeug, macht Licht.

THOMAS CHATTERTON. Heute Abend wird das Vergnügen halbiert werden.

PETER SMITH. Wird Fräulein Singer nicht kommen?

THOMAS. So ist es nicht gemeint. Ich vermute, daß Elisabeth zuverlässig ist; bisher war sie es jedenfalls. Nein, ich bin in eine Falle gegangen. Ich werde die ganze Nacht arbeiten müssen. Du darfst Süßigkeiten für zwei austeilen. Und selbstverständlich doppelt nehmen.

PETER. Warum willst du nicht dabei sein?

THOMAS. Ich werde hier am Tisch sitzen. Wir werden einen Vorhang aufhängen, wenn euch ein bekleideter Mensch stören sollte.

PETER. Findest du keinen Geschmack daran?

THOMAS. Ich könnte dich das gleiche fragen. Ich denke, wir sind beide alt genug, um uns auf die schönsten Erfindungen der Schöpfung zu verstehen.

PETER. Was hindert dich denn?

THOMAS. Ich habe gestern wieder den Narren Catcott und den Geschichten schreibenden Arzt Barrett gesehen. Ich brachte ihnen den ganzen Text der Bristol-Tragödie und die Verse, die Johannes Lamyngtonn gelten. Sie schienen die Echtheit der Stücke, ich meine die Herkunft vom alten Rowley, zu bezweifeln. Sie fanden die Verse rein und regelmäßig und die schönen Gleichnisse, die eingestreut sind, zu dichterisch. Ich entgegnete, Rowley sei größer als Chaucer. Schließlich gestand ich, daß es mein Werk sei. Das wiede-

rum wies Barrett zurück. Dazu sei ich nicht fähig, ebensogut könnte er selbst der Verfasser sein. Ich wurde unsicher, doch behielt ich mich in der Gewalt. Ich hätte daran ergänzt, sagte ich, die Pergamente seien zu unleserlich gewesen. Alsbald wollten sie die Originale sehen. Ich fand nochmals einen Vorwand, sie hinzuhalten. Doch Barrett rannte zu meiner Mutter und fragte sie aus. Sie ist leicht einzuschüchtern. Außerdem verehrt sie diesen Barrett, seitdem sie einigermaßen gesund wurde, wie einen Überirdischen. Dennoch hielt sie sich gut. Sie erklärte, mein Vater habe seinerzeit Pergamente aus dem Archiv von Mary Redcliff entwendet, manches vernichtet usw. Sie half mir aus der Klemme, zugegeben. Aber nun verlangt der Geburtshelfer heftiger denn je nach den Pergamenten. Ich habe ihm einiges für morgen versprochen.

PETER. Du brauchst doch nur aus der Kiste dort zu nehmen.

THOMAS. Du redest, wie du es haben willst. Du bist der einzige, mit dem ich mich ganz teile. William ist meine Beruhigung. Du weißt gewißlich, daß ich Rowley bin. Dein Bruder hält es für überhitztes Geflunker und Gewendel. Es ist nichts in der Kiste, was ich diesen auf Altertümer Versessenen anbieten kann. Sie wollen des Dichters hingilbende Handschrift und ganz bestimmte Verse, Verse, die in meinem Kopf entstanden sind.

PETER. Ich fürchte, du wagst dich zu weit ins Dickicht. Es gibt Dornen, die nicht nur verletzen, sondern auch festhalten.

THOMAS. Man muß so abtrünnig sein, daß man bereit ist, sich in jeder Stunde, die sich mit Widerwärtigkeiten füllt, durch den Mund zu erschießen.

PETER. Wahrscheinlich sind wir so frei – so einsam – und so entschlossen.

THOMAS. Du könntest mir eine Pistole verschaffen.

PETER. Du wirst die meine bekommen, sobald ich eine zweite gekauft habe.

THOMAS. Ich werde dich mahnen, wenn du es vergessen solltest.

PETER. In den nächsten Tagen schon bringe ich dir die Waffe.

THOMAS. Man müßte auch Gift bei sich tragen, zum wenigsten Opium.

(Eine Turmglocke wird hörbar.)

PETER. St. Mary Redcliff schlägt neun Uhr.

THOMAS. Ich werde hinuntergehen, um nachzuschauen, ob die Dunkelheit inzwischen blind genug ist. Frau Eskins jedenfalls darf nicht

wahrnehmen, daß Fräulein Singer die Stiege hinaufschlüpft. Die übrigen Hausbewohner halten dies Dachzimmer sowieso für den Teil eines Geisterreichs, in dem es nicht geheuer zugeht. Vielleicht ist ihre Vorstellung nicht einmal falsch; wir sind hier außerhalb der gewöhnlichen Welt der niederen Vernunft.

PETER. Thomas, ich möchte, daß du Elisabeth wieder fortschickst –

THOMAS: Warum das?

PETER. Allein mit ihr – wenn du dich fernhältst – Wir sind einander zu sehr verbunden, Tom, du und ich – wir sind mit unseren Gefühlen aufeinander angewiesen. Das verruchte Vergnügen bedarf bei dir und mir einer Vermischung – einer Steigerung – durch das Absonderliche, das Abstruse. Wir lieben ja Fräulein Singer nicht. Wir gehorchen einer Nötigung –

THOMAS. Was verbietet dir, an mich zu denken? In der inwendigen Vorstellung ist nichts unerlaubt. Schließe ich die Augen, und vor dir ist die weite Natur, die große Landschaft des Erfahrbaren. Unsere Religion ist die Gewißheit, daß wir uns gegen alle Welt verteidigen. Ich bin aus Lehm und Armut gemacht. Armut wird von der Dichtkunst besucht. Nichts Übles gibt es, was man den Armen nicht aufbürdet. Bezahlen müssen sie mit dem gleichen Tod wie die anderen. Du bist zu mir hinabgeglitten, seitdem das Haus in Christmas-Street dich ausgestoßen hat. Wir wollen wenigstens die Abtrünnigkeit für uns. Widersacher wollen wir sein. Wir sind das Beispiel für andere, die weniger mutig beginnen. Wir haben die Gesellschaft der »Trommler« gegründet und den Armen, die an einen Lehrherren gefesselt sind, im gemieteten Hinterzimmer eines Wirtshauses einen imaginären Tempel erbaut, das Heiligtum der Minderjährigen. Hier spielen sie die Rollen, die je von Dichtern für die Bühne erfunden wurden: Könige, Feldherren, Schurken, große Geliebte und Liebhaber, Fürsten des Geistes, Erforscher des Sternenmeeres. Hier schütten sie das volle Maß ihrer freigeborenen Gefühle aus, verfluchen die Erfinder der Dienstbarkeit und der Vertrags-Knechtschaft, schmähen ihre Ausbeuter. Der Lehrbursche, der vor der Kommandostimme seines Meisters zittert, streift seine Furchtsamkeit mit seiner Arbeitsschürze ab, verwandelt sich zu einem schöneren Wesen. Ein Grobschmied, Schneider, Drechsler, ein Junge aus dem Laden eines Weißwarenhändlers, Korbflechter,

Barbiere, Brauknechtsgehilfen, Bildschnitzer, Metzger, Kaufmannsboten, Maurer – beschmiert an Händen und im Gesicht; doch keiner so gering, daß er nicht vor Sehnsucht aufzusteigen, vor Verlangen, frei atmen zu dürfen und das Leben zu gewinnen, sein eigenes, sein unbesudeltes Eigentum, zu Verbrechen bereit wäre. Hier begegnen ihnen Mädchen – vielleicht die einzige Tochter und Erbin eines eminenten Flickschusters –, sie atmen im Wunder des Fleisches, sie wagen, ihrem unterdrückten Körper zu vertrauen. Doch die innere Furcht weicht nicht von ihnen; ihre über sie gesetzten Machthaber, erführen sie von diesem Schlupfwinkel der Freiheit, sie würden ihre Innungen alarmieren, ein Feldwebel der niederen Gerechtigkeit würde in die heilige Stätte einbrechen und die Wehrlosen in eine Korrektionsanstalt verschleppen. Welch ein Zustand der Dinge! Welch ein Spalt im Gebäude der Schöpfung! – Wir dürfen uns nicht fürchten, Peter. Ich werde Elisabeth heraufbringen. Befestige den Vorhang an den Haken, die ich eingeschlagen habe. *(Er geht hinaus. Peter Smith bleibt eine Weile sinnend stehen; dann beginnt er, den Vorhangstoff vor dem Bett aufzuhängen.)*

Ebenda. *Nachmittag, 14. August 1769*

THOMAS *(sitzt am Tisch und schreibt die letzten Zeilen seiner Elegie an Mr. Wm. Smith »Ascend my Muse on Sorrows sable Plume...«. Er springt auf, geht unruhig hin und her).*

SARAH CHATTERTON *(kommt furchtsam herein).* Es ist verbürgt, Thomas, der junge Herr William Smith wird heute nacht begraben werden. Man weiß nicht wie noch wo. Ich habe Frau Eskins ausgefragt; der Selbstmord ist verbürgt.

THOMAS. Wird sein eigner Bruder ihn in die Anatomie schleppen, ihn zerlegen, ausweiden? Sein schimmerndes Fleisch, den Silberhauch seiner Haut dem Messer preisgeben? Wird man ihn bei einem Kreuzweg einscharren? Ich will es wissen. Ich muß es wissen.

SARAH. Thomas – ich darf es dir nicht verschweigen, man verknüpft seinen freiwilligen Hingang mit der Freundschaft zu dir. Man beschuldigt euch – ich weiß nicht wessen.

THOMAS. Sie trieben ihn in den Tod. Ich will wissen, wohin sein Leichnam verschwindet!

SARAH. Frau Eskins hat nichts erfahren können. Fremde haben keinen Zugang zum Hause des Bierbrauers. Der Vikar der Temple Church ist schweigsam in dieser Sache, als wäre er selbst das Grab; er heißt Alexander Catcott und ist ein Bruder des Zinngießers.

THOMAS. Schick zu Onkel Richard. Er soll seinen Mitbruder von der Gilde der Totengräber ausfragen.

SARAH. Ich werde es ihm ausrichten. Er wird viel für dich tun; mehr vielleicht, als du erwartest. Thomas – mach Schlimmes nicht schlimmer – mäßige deine Trauer. Ich bin bis ins Innerste hinein erschrocken und sehr mutlos. Ich erkenne deutlich, daß auch du von schwarzen Sternen bedroht bist.

THOMAS. So eil dich doch!

SARAH. Ich gehe schon. *(Ab.)*

THOMAS *(nimmt eine Pistole)*. Soll ich ihm folgen? Sogleich? Ein Schuß durch den Mund? Wird es ein kurzer oder langer Schmerz sein? Soll ich zuvor Opium schlucken, um den gräßlichen Augenblick zu mildern? Ich muß ihn zuvor sehen.

(Die Tür öffnet sich und William Smith tritt ein.)

WILLIAM. Thomas – Thomas –

THOMAS *(blickt auf, erschrickt, wehrt mit den Händen ab)*. Nein – nicht so –!

WILLIAM. Ich bin es. Ich halte zu dir. Ich wende mich nicht ab.

THOMAS *(wischt sich den Angstschweiß von der Stirn)*.

William Smith – du bist es? Was für ein Stoff bist du? Man hat doch berichtet, du seist tot – du habest dich erschossen – durch den Mund – Oder war es Gift? *(Er setzt sich fassungslos auf den Stuhl vor dem Tisch, hebt die Pistole.)* Ich wollte dir gerade nach ins feuchte Nichts.

WILLIAM. Es war mein Bruder, Peter Smith. Peter hat sich von uns entfernt. Er hat sich die Pistole in den Hals gehalten und abgedrückt.

THOMAS *(wie von Gleichgültigkeit erfüllt)*. Ich habe soeben eine Elegie an dich vollendet. Nun gilt sie für Peter. Ich muß das sogleich in einer Nachschrift richtigstellen. *(Schreibt)* »Glücklicherweise ein Mißverständnis; aus erster Hand erfahren, es ist Peter.«

WILLIAM. Bedeutet er dir weniger als ich?

THOMAS. Nein.

WILLIAM. Warum schriebst du dann »glücklicherweise«?

THOMAS. Glücklicherweise bist du kein Gespenst. Glücklicherweise bist du bei mir. Außerdem: meine Gedanken müssen sich umgewöhnen. Wo vorher bleierne Trauer war, ist Freude. An einem anderen Fleck in meinem Hirn, ebenfalls von Liebe durchwirkt, ist plötzlich Leere. Wie wenn ich ein schöngeformtes Bild betrachtete – in mir erschau ich es – die Brust eines Menschen, für mich bereit, meinen wirren Kopf daran zu bergen – doch plötzlich ist die eine Hälfte dieser Brust fortgeschnitten; ein Fetzen nackter Muskeln berührt meine bebenden Lippen. Dies Gleichnis – ich glaube, es ist verschwommen – es drückt nichts aus.

WILLIAM: Ich will dein Freund bleiben.

THOMAS. Die Verse gehören ihm mit dem gleichen Recht, mit dem sie dir gehört hätten.

WILLIAM *(tritt hinter Thomas, legt seine Arme um ihn)*. Du kannst nicht weinen. Oder hast du schon Tränen verschüttet? Womit soll ich dich trösten?

THOMAS. Erzähle, wie sich alles zugetragen hat. Erst muß ich wissen; danach werden sich die Schleusen des Gemüts öffnen.

WILLIAM. Es hat einen Zusammenstoß zwischen Peter und dem Vater gegeben. Dieser warf ihm seinen Lebenswandel vor, seine Freundschaft zu dir; Unzucht sei zwischen euch, Promiskuität der widerlichsten Art –

THOMAS. Wie kann er wissen –

WILLIAM. Ein Mädchen, Fräulein Singer, hatte ihn aufgesucht und erklärt, sie sei in einem solchen Zustand, daß sie geheiratet werden müsse. Es kam heraus, sie wußte nicht, wer sie in Bedrängnis gebracht hatte, ob du, ob Peter. Jedenfalls, es war etwas sehr Gemeinsames. Sie hatte sich entschieden, den Brauerssohn dem Schreiberlehrling vorzuziehen.

THOMAS. Sie weiß, ein Colston-Lehrling darf nicht heiraten.

WILLIAM. Mein Vater wies sie ab. Er redete hart mit Peter, verlangte, daß er mit dir breche, du seist ein Schädling, ein Kuppler, das Äußerste an Niedrigkeit.

THOMAS. Er entwirft die Schatten meines Bildes.

WILLIAM. Peter antwortete ihm nicht. Er ging auf sein Zimmer, schloß sich ein und erschoß sich.

THOMAS. Hörte man den Knall?

WILLIAM. Er wurde nicht gehört.

THOMAS. War Peter sogleich tot?

WILLIAM. Man weiß es nicht. Man fand ihn neben der Tür liegend. Er war offenbar noch dorthin geeilt, um sie zu öffnen.

THOMAS. Was geschah, nachdem man ihn gefunden hatte?

WILLIAM. Mein Vater hob den Toten auf, nahm den zerbluteten Kopf in den Schoß, berührte die verkrusteten Lippen mit den seinen. Wir sahen, daß er ihn sehr geliebt hatte.

THOMAS. Geliebt? – Er vernichtete ihn.

WILLIAM. Ich glaube, Peters Stolz war die Ursache.

THOMAS. Unsere gemeinsame Abtrünnigkeit – unser wütender Trotz –!

WILLIAM. Richard hatte inzwischen seinen Lehrer, den Chirurgen John Townsend, geholt. Der Vater besprach sich mit dem Arzt. Beide besprachen sich mit dem Vikar der Temple Church. Peter wird in einem Gewölbe unter dem Chor der Kirche beigesetzt werden.

THOMAS. Ist es möglich? Ein Selbstmörder?

WILLIAM. Ohne Feierlichkeiten, doch mit dieser außerordentlichen Vergünstigung.

THOMAS. Ich will ihn sehen!

WILLIAM. Sein Kopf – du erkennst ihn kaum.

THOMAS. Seinen Körper werde ich erkennen. Wie ist er eingekleidet?

WILLIAM. Mein Vater hat ihn in ein Tuch gehüllt. Der Sarg aus Eichenholz wird innen mit Zinn verkleidet und verlötet. Du wirst Peter nicht mehr berühren.

THOMAS. Ins Gewölbe will ich –

WILLIAM *(mit plötzlichem Einfall)*. Gib mir die Pistole!

THOMAS. Er hat sie mir geschenkt.

WILLIAM. Ich verwahre sie dir.

THOMAS *(reicht ihm die Waffe, ohne zu zögern)*. Warum bist du gekommen, da es doch Peter verboten wurde?

WILLIAM. Mein Vater wollte keinen zweiten Selbstmord hervorrufen.

THOMAS. Steht es so mit dir?

WILLIAM. Ich weiß nicht, wessen ich fähig sein könnte. Ich bin nur entschlossen, dein Freund zu bleiben. Das habe ich dem Vater gesagt. Er hat mich mit Verwundern angeschaut; es zuckte in seinem Gesicht; schließlich sagte er: »Ich habe damit nichts mehr zu schaffen.«

THOMAS. Er kennt die erhabene Größe deiner Arglosigkeit nicht.

WILLIAM. Schließlich hat mich noch Richard zur Rede gestellt. Er hatte plötzlich allerlei Einsichten. Man müsse die Gesellschaft der »Trommler« auflösen, schon um die Mitglieder nicht in Gefahr zu bringen. Außerdem sei er des überhitzten Treibens unausgereifter Menschen überdrüssig, des mißverstandenen Theaterspielens, des unsinnigen Herausputzens mit Flitter. Die Küsse auf der Bühne, die ja doch nur ein wackliges Brettergestell sei, schmeckten nach Brunst, und die Kunst werde mit falschem Pathos hingemordet. Er könne nur bereuen, dich zuweilen heimlich in das anatomische Institut John Townsends mitgenommen zu haben; du habest nur das Fleischerhandwerk in dich aufgenommen, das rohe Bild der Muskeln und Organe, doch nichts an höherer Erkenntnis.

THOMAS. Richard Smith ist wohl in die Jahre gekommen? Er wird also weiterhin, um ein großer Arzt zu werden, den Armen, wenn sie gestorben sind, das Schädeldach rundherum aufsägen, zu Hunderten, um ihnen ins Gehirn zu schauen. Aber die Gedanken, die darin gedacht wurden, wird er nicht erfahren; er wird sich hüten, sie erfahren zu wollen. Denn Armut kennt den Geschmack des Aufruhrs.

RICHARD PHILLIPS *(kommt)*. Der junge Herr William Smith ist hier? So wirst du mehr wissen als die Innung der Totengräber. Es ist also der Bruder, das siehst du leibhaftig, der sich davongemacht hat. Sprechen wir nicht darüber. Guten Tag, junger Herr Smith. Er wird in einem Gewölbe unter dem Chor – erstaunlicherweise – bei anderen ehrenwerten Leichen zur Ruhe kommen.

THOMAS. Ich will zu ihm in die Gruft.

PHILLIPS. Was sagst du?

THOMAS. Wenn man ihn hinabgetragen hat, will ich zu ihm.

PHILLIPS. Man wird die schwere Platte über dem Abstieg sogleich wieder auflegen.

THOMAS. Das werden doch wohl Gesellen machen, die du kennst?

PHILLIPS. Man kennt sich, gewiß.

THOMAS. Gib ihnen ein Trinkgeld. Sag ihnen, sie sollen mich hinablassen und mit ihrer Arbeit warten, bis ich wieder heraus bin.

PHILLIPS. Das ist ungewöhnlich. Immerhin, man kann es einrichten. Aber bedenke, es wird Nacht sein. Der Ort ist nicht verläßlich. Es stehen rings herum bestaubte Särge. Ich möchte es dir ausreden.

THOMAS. Wenn du mir Gutes tun willst, verhilf mir dazu.

PHILLIPS. Du wirst doch nicht etwa Romeo und Julia in der Gru aufführen?

WILLIAM *(zieht die Pistole hervor)*. Die Waffe habe ich ihm fortgenom men.

THOMAS. Ich möchte einmal weinen, das ist der ganze Inhalt.

PHILLIPS. So schlage ich vor, daß wir uns die Gelegenheit betrachter solange es hell ist.

(Alle drei ab).

RENÉ SCHICKELE
DIE SCHLACHT BEI DEN PYRAMIDEN

DAS Münster trug das Kleid der schönen Herbstabende. Sehr gefallsüchtig trotz ihres Hochmuts, war die Schöne in Rosa und Lila gekleidet – schimmernd von guter Laune. Ihr achen strahlte über die alten Häuser. Die aber hatten schon so viel erbt, daß nichts sie aus ihrer Verschlafenheit aufrütteln konnte. Sie ockten beisammen gleich verdrießlichen Frauen. »Eine Frechheit!« chienen sie zu sagen –»wie sich die jung macht! und hat hundertmal viel Jahre auf dem Buckel wie wir, das Rabenvieh!«

In der Höhe ging ein fröhlicher Wind. Unten war es still.

Der Rauch aus den Kaminen der Stadt spielte um die Hüfte der chönen. Das schillernde Gewoge weckte den Gedanken an die Flun, denen einst an einem Abend wie diesem die vollkommenste Gealt der Schöpfung entstiegen war: die Ahnfrau alles Guten, die Göttn der im Gewaltigen maßvollen Liebe.

Ahnte die Schöne ihre Abkunft? Erinnerte ein plötzlich aufwallenes Gefühl sie an die Mutter?

Sie wandte den Kopf von den Strahlen der sinkenden Sonne weg, lickte nach Süden und lachte. Es schlug sechs. Ihr Lachen ließ jeden er Schläge erbeben – einer nach dem andern wirbelte in der Luft und ank herab auf die Stadt.

Durch die Dachluke des Speichers hätten die Kinder sehn können, ie sie dastand in der Herrlichkeit ihrer Freude. Aber die Gedanken er Knaben und Mädchen waren unempfänglich für die reine Größe, e galten den gewaltigen und bösen Werken der Menschen.

*

Von den zwei übereinanderliegenden Speichern war der oberste ziemch hell. Er hatte auf jeder Seite eine Reihe hoher Dachluken, deren eist schadhafte Scheiben mit Packpapier verklebt waren. Durch das inzige Fenster fiel ein Sonnenstrahl und teilte den Raum in zwei unleiche Teile. Im kleineren Teil war der Boden mit Zeitungen ausgelegt.

Die Kinder kamen einzeln und in Gruppen, den Schrecken des unrn düstern Speichers, in dem sich einmal ein Mann »aus Liebesnot«

(so hieß es jetzt) erhängt hatte, noch schaudernd im Rücken – al
zögerten vor dem flimmernden Sonnenstrahl und durchschritten ih
teils ängstlich geduckt, teils aufatmend, mit erhobenen Armen w
eine durchlässige Mauer. Zwei kleinere Mädchen faßten sich an de
Händen, nahmen das Hindernis mit einem Satz und landeten quie
schend auf der andern Seite.

»Pst!« erklang es zurechtweisend, und aus dem Hintergrund ri
eine Stimme: »Ruhe!«

Die Kinder hielten erschrocken die Hand vor den Mund und schl
chen zur Seite.

Nachdem das Publikum auf dem Viereck aus Zeitungen, die natür
lich sofort durcheinandergerieten, versammelt war, erschienen a
letzte zwei weißgekleidete Mädchen. Das Musselinröckchen reicht
ihnen knapp bis an die Knie der übermäßig langen und mageren Bein
Die eine war ebenso auffallend schwarz wie die andre blond. D
Schwarze trug eine rote, die Blonde eine weiße Rose am Ohr, dor
wo bei beiden der eine der zwei starken Zöpfe ansetzte. Sie ginge
rechts und links an den andern vorbei bis dicht vor die Bühne und be
traten ihre Logen, zwei Waschzuber. In dem einen stand ein wackel
ger Polsterstuhl, im andern ein Schemel.

Die Mädchen wandten sich zum Publikum, das sich stumm ver
neigte – erst gegen die Schwarze, dann gegen die Blonde. Die Mäd
chen dankten mit einer bedeutend kürzeren Verbeugung und setzte
sich, worauf auch das Publikum auf dem Zeitungsparkett Platz nahm

Ursprünglich hatte in jeder der beiden Logen ein alter Polsterstuh
gestanden, weil das Hofmeisteramt es für eine genügende Auszeichnun
Lisas hielt, wenn das Publikum sich zuerst vor ihr verneigte. Aber in
folge von Unstimmigkeiten, die mit einer Ohrfeigengeschichte zu
sammenhingen, hatte Lisa, die Schwarze, ihr Erscheinen an die Bedin
gung geknüpft, daß sie vor ihrer Freundin sichtlich erhöht werde
eine Anmaßung, die bestimmt an der Weigerung der maßgebende
Stelle gescheitert wäre, wenn nicht Eva selbst sich mit aller Kraft fü
die Kapitulation eingesetzt hätte.

Ihre Nachgiebigkeit wurde noch vor Beginn der Aufführun
schlecht gelohnt. Sie erhob sich mit Anstand und bat, man möge di
Hornisse verjagen, die in der plötzlich eingetretenen Stille den Speich
mit ihrem Brummen erfüllte, und als die Jungen im Parkett darau

t höhnischen Zurufen antworteten, suchte sie mit einer leichten, heitsvoll vertraulichen Gebärde Unterstützung bei Lisa – so, als ende sie sich über die Köpfe des Pöbels hinweg an ihresgleichen und e zarteren Gesetze der Gesittung. Lisa aber verbesserte nur ihre Halng und blickte auf Eva wie ins Leere.

Ein Wecker schnurrte ab. Die Kulissen, alte Gardinen, die von den chbalken herabhingen, gerieten in Bewegung. Eva setzte sich, von mand beachtet, und der Vorhang, eine verfärbte, einst grüne Mare, rollte mühsam in die Höhe. Auf der Bühne, nämlich hinter einem er über den Boden verlaufenden Kreidestrich, sah man die Generäle éber und Bonaparte. Hinter ihnen ragte ein spitzzulaufendes, mit en Säcken bekleidetes Gestell bis unter das Dach.

Die Generäle standen neben zwei ziemlich neuen, kräftigen Stühlen d spähten durch das Fernrohr in die Kulisse. Es waren Fernrohre, e sie in Friedenszeiten zur Versendung illustrierter Zeitschriften gebraucht werden, und nichts, außer vielleicht den Löchern in den huhen Klébers, hätte die sprichwörtliche Armut der republikanihen Heere schlagender beweisen können als diese Papprollen vor n Augen ihrer Befehlshaber. Hingegen waren die Kürassiersäbel, e sie mit der andern Hand festhielten, echte, sagenumwobene Haugen aus dem Familienbesitz der Köchin Gudula. Sie reichten den enerälen bis an die Schulter.

Über Bonapartes lockenumrahmter Stirn glänzte ein Zweispitz aus rgoldetem Zeitungspapier. Seitlich schmückte den Hut eine blaueiß-roteKokarde.Derebenfallsblau-weiß-roteFederbuschausPapierhnitzeln raschelte bei jeder Bewegung. Das köstliche Geräusch, nicht wa, wie das Publikum annahm, Unzufriedenheit mit dem, was er rch das Fernrohr erspähte, war der Grund, weswegen der Höchstommandierende so häufig den Kopf schüttelte. Kléber trug als eneralshut die rote Kappe, die Bonaparte ihm früher, als er noch vilist war, geschenkt hatte. Neben ihnen, etwas weiter nach vorn, elten die 32000 Mann der Ägyptenarmee, von denen man freilich r den Flügelmann sah. Die übrigen 31999 Mann verbarg die anhließende Kulisse.

Der Kopf des Flügelmanns steckte in einem viel zu großen Feuerehrhelm, der Klébers Vater, dem Zimmermann, gehörte, und den r General gegen entsprechende Vergütung hergeliehen hatte.

Den Flügelmann der Ägyptenarmee machte Lisas Zwillingsbrud Ferdinand. Er hatte einen hölzernen Säbel umgeschnallt und gab si Mühe, über diese Unzulänglichkeit hinwegzutäuschen, indem er e unzweifelhaftes Jagdgewehr des öfteren aus der einen von der Kulis verdeckten Hand in die andre sichtbare wandern und die kriegerisc Pracht vor den Augen der Zuschauer spielen ließ. Hier funkelte u blitzte es, bis die mutmaßliche Ungeduld der Ägyptenarmee ihr Höhepunkt erreichte. Dann kehrte das Gewehr zur andern Hand u damit in die Kulisse zurück, wo die Unruhe einer kampflustig Armee durch Aufschlagen des Kolbens eine täuschende und, zum für Mädchen, schaurige Nachahmung erfuhr. Die schwarzen, feurig Augen des Mannes schielten bald nach Bonaparte, bald nach Ev deren Blicke wiederum zwischen dem Höchstkommandierenden u der undurchdringlichen, in ihrem Bottich thronenden Lisa hin u her wanderten.

Robby sieht gut aus als Bonaparte, gestand sich Eva. Nach d Schlacht, wenn er gesiegt hat, schenke ich ihm meine Rose... I werfe sie ihm zu. Lisa weiß nichts davon... Sonst käme sie mir natü lich zuvor...

»Siehst du was, Kléber?« fragte mit tiefer Stimme Bonaparte.

»Nein, General, ich sehe nichts«, piepste Kléber.

Es hätte nicht erst des Kicherns im Zuschauerraum bedurft, um d General vor Schreck über seinen Querpfiff zusammenfahren zu lasse Ohne den Feind im Fernrohr aus dem Auge zu verlieren, räusperte sich und stieß mit dem Kürassiersäbel auf den Boden.

Nachdem die Unruhe sich gelegt hatte, nahmen die Generäle d Fernrohr vom Gesicht, und Bonaparte fragte:

»Wie stark sind die Mamelucken?«

»Hunderttausend Mann, General«, versicherte Kléber, diesmal einer dem Ernst der Stunde angemessenen Tonlage.

»Wir werden sie einfach angreifen müssen«, meinte Bonapart »Wir können nicht länger warten.« Mit erhobener Stimme fügte hinzu: »Die Armee bebt vor Ungeduld.«

Auf dieses Stichwort begann der Flügelmann ganz entsetzlich in d Kulisse zu rumoren. Der Gewehrkolben klopfte und scharrte. Auc ein Klirren vernahm man. Eine Staubwolke erhob sich und zog lang sam über die Bühne.

»Wie sollen wir sie angreifen, General«, bemerkte Kléber, »wenn
r sie gar nicht sehn?«
»Irgendwo muß schon gekämpft werden«, versetzte Bonaparte und
ır mit dem Fernrohr durch die Staubwolke. »Sehn Sie nicht den
lverdampf?«
Es klang verächtlich, und Kléber beeilte sich, das Fernrohr ans Auge
heben. Kaum, daß er hindurchgesehen, rief er erschrocken:
»Da sind sie, General! Wahrhaftig! Sie kommen in Haufen!«
Bonaparte nickte befriedigt, tat ein paar Schritte zur Seite, wobei
den Kürassiersäbel als Wanderstab benutzte, zeigte auf das Gestell
it den alten Säcken und schrie:
»Soldaten! Von diesen Pyramiden schauen vierzig Jahrhunderte auf
ch herab!«
Im Saal herrschte nachdrückliche Stille. Das Publikum hielt eine so
ırze Ansprache vor einer großen Schlacht für ungenügend und war-
te auf die Fortsetzung. Die Hornisse bumste gegen die Scheibe einer
achluke, und Bonaparte sah Eva ängstlich auf ihrem Schemel rücken.
st als Kléber, der das Mißverständnis witterte, »Bravo« rief, geriet
ch das Volk in Bewegung. Es spendete lebhaft Beifall, und mit dem
uf: »Vive l'Empereur!« präsentierte der Flügelmann das Gewehr.
Gleich darauf war er in der Kulisse verschwunden, und nun erscholl
bald hier, bald dort hinter der Bühne: »Vive l'Empereur! Vive!
ive l'Empereur!« Die 32000 Mann der Ägyptenarmee schrien ihre
egeisterung in die Wüste.
Das Volk schloß sich an, minutenlang herrschte tapferes Geschrei.
»Was heißt denn das?« brüllte Bonaparte. »Ich bin doch noch gar
cht Kaiser! Ich bin doch erst Konsul!... Maul halten!... Ruhe!«
Er war außer sich, ganz blaß um die Nase, und schwang das Fern-
hr, als suche er, wem aus dem Volk er es an den Kopf werfen solle.
Als der Lärm verstummt war, vernahm man erst nur wieder das
rummen der Hornisse, von helleren Tönen unterbrochen, wenn das
ier gegen die Scheibe stieß. Allmählich trat ein andrer Laut hinzu,
n Glucksen wie von einer Flasche, aus der eingeschenkt wird, leise
st, dann stärker: Lisa lachte.
Und jetzt steckte sie das Taschentuch zwischen die Zähne, beugte
ch vor, man sah von ihr nur noch den krampfhaft geschüttelten Rük-
en.

Bonaparte, der bis an den Kreidestrich vorgerückt war, ließ d
drohend erhobene Fernrohr sinken und blickte von Lisa auf Eva, v
einem Bottich zum andern. Eva war so verdutzt wie er selbst, wie d
Publikum, wie die übrige Generalität, wie die gesamte, plötzlich ve
stummte Armee. Da, endlich, erhellte eine Eingebung Evas Züge. S
warf den Arm hoch und rief mit ihrer schönen, hellen Stimme: »Vi
Bonaparte!«

Jetzt – bald, dachte Eva... Gleich ziehe ich die Rose aus dem Ha
und werfe sie ihm zu... Wenn nur Lisa nicht... Warum wartet
so lange, um zu siegen!

»So ist es richtig«, bemerkte sachlich der Konsul, und zu Kléber u
dem wiederaufgetauchten Flügelmann sagte er: »So war es abgemach
ihr Esel!«

Eva, vom Erfolg ermutigt, sprang auf, machte in militärischer Hä
tung eine Bewegung, als ziehe sie einen Säbel, und nickte Bonapar
eifrig zu.

Leider konnte er den Rat nicht befolgen, weil zum Herausziehe
des Säbels zwei gehörten, einer, der die Scheide festhielt, und ein andr
der die Klinge herauszog.

Erstaunlicherweise eilte ihm in diesem Augenblick Lisa zu Hilfe. S
richtete sich in ihrem Bottich auf und kreischte: »Vive Bonaparte
drei-, viermal, bis das Publikum und anschließend auch die Armee d
Sprache wiederfand, und nun spürten alle in ihrem Fleische, wie d
Feind unter dem verbesserten Schlachtruf in sich zusammenkroch.

Eva allein nahm nicht an dem Ausbruch teil und setzte sich traur
auf ihren Schemel. Sie wußte jetzt, daß Lisa ihr zuvorkommen würd
– daß die rote Rose auf die Bühne flöge, bevor sie noch ihre weiße lo
gemacht hätte...

Währenddessen würgte Kléber an einer Gewissensfrage.

Bonaparte hatte ihm auseinandergesetzt, daß die Worte, die a
seinem Denkmal auf dem Kléberplatz standen, vor der Schlacht b
Heliopolis und in Abwesenheit Bonapartes gesprochen worden sei
als Antwort auf eine Aufforderung zur Übergabe – wohingegen hi
die Schlacht bei den Pyramiden stattfinde, bei der Bonaparte alle
kommandiert und das große Wort geführt habe. Kléber hatte sic
wenn auch widerstrebend, gefügt und seinen historischen Ausspru
hinuntergeschluckt. Jetzt aber, in der durch den Fehlruf der Arm

gerichteten Verwirrung, stieg ihm der Ausspruch ganz von selbst
eder hoch. Eine Zeitlang kämpfte er mit sich, dann trat er mit rotem
pf neben Bonaparte, forderte, indem er mit dem Säbel auf den Bo-
n klopfte, Ruhe, räusperte sich ein paarmal, und siehe da, sein ver-
eifeltes Unternehmen gelang nicht nur stimmlich, es brachte auch
Schlacht in Gang. Hell und männlich schmetterte er ins Parkett:
»Soldaten! Auf derartige Frechheiten gibt es nur eine Antwort: den
g. Macht euch fertig zum Gefecht!«
Der Beifall war ungeheuer, und als habe die Armee nur auf dieses
ort gewartet, marschierte sie mit gewaltigem Lärm gegen den
nd. Man hörte den dröhnenden Schritt der Infanterie, das Trappeln
d Wiehern der Pferde, das Poltern der Kanonen. Die Pyramide
nkte.
Bonaparte, schnell gefaßt, verfolgte den Aufmarsch seiner Armee
rch das Fernrohr. Als der Beifall abflaute, rief er:
»Kléber!«
Kléber, der, von sich selbst entzückt, mit blanken Zähnen in den
schauerraum grinste, pflanzte sich vor dem Höchstkommandieren-
n auf und salutierte.
»Kommen Sie, mein Lieber«, sagte Bonaparte und klopfte ihm auf
Schulter. »Sie kriegen jetzt zu tun.«
Gemeinsam schritten sie zu den beiden Stühlen vor der Pyramide.
»Vorwärts«, befahl der Konsul. »Greifen Sie mit dem linken Flügel
und machen Sie mir einen schönen Salat aus den Türken.«
Kléber stellte das Fernrohr am Fuß der Pyramide ab, salutierte und
ß den gewaltigen Säbel vorsichtig in das Gehenk hinab. Um so stür-
scher schwang er sich dann aufs Pferd.
Hier kam nun ans Licht, warum von allen im Speicher versammelten
genständen die beiden Stühle allein mit Sorgfalt ausgewählt und
ll gebrauchsfähig waren. Den Säbel am Boden schleifend, beide
nde um die Stuhllehne gekrallt, begann Kléber in die Schlacht zu
ten. Bereits drangen die ersten Kanonenschüsse herüber. Der Galopp
r heftig, das erkannte jeder, aber so wild die vier Beine auch tanzten,
kamen nur mühsam vom Fleck, und so kräftig das Tier gebaut war,
ohte es doch bei jedem Sprung in die Brüche zu gehn. Atemlos ver-
gten alle, Bonaparte an der Spitze, die Anstrengungen des wackern,
den Schmittlinschen Geschäftsräumen requirierten Rößleins. Als es

endlich mit seinem Reiter den letzten Satz in die Kulisse tat, bra
ein Jubel sondergleichen los, und die Schlacht schien gewonnen.

In Wirklichkeit begann sie erst.

Alle halbe Minute kam der Flügelmann gelaufen, um als Adjuta
Meldung zu erstatten und die Befehle des Feldherrn entgegenzune
men.

Man hörte deutlich, wie er jedesmal in der Kulisse vom Pfer
sprang.

Mit Rücksicht auf die verschiedenen Waffengattungen, die ihn zu
Höchstkommandierenden entsandten, kam er bald von der Artille
im Feuerwehrhelm, bald von der Infanterie in einer hohen Grenadie
mütze aus geschwärztem Papier, und wenn die Papiermütze weiß w
und oben zu einer Spitze eingedrückt, so schickten ihn die Kürassie
Zuletzt, als eine Abteilung Voltigeure in einen Hinterhalt gefallen u
bis auf ein paar Ausreißer niedergemacht worden war, erschien er ba
häuptig, mit zerrauftem Haar und einem Stirnverband, der rote Fle
ken aufwies.

Bisher hatte der Konsul seine Befehle mit Gelassenheit erteilt – sog
als ein von der feindlichen Reiterei gesprengtes Karree in der Eile a
verschiedenartigen Truppen neu zusammengestellt werden muß
Bei der Meldung von den niedergesäbelten Voltigeuren verlor er
Geduld. Er ließ den Überlebenden sehr unangenehme Dinge bestelle
und durch das Versagen einer so erprobten Truppe gewarnt, stieg
zu Pferd, um für alle Fälle bereit zu sein.

Die Hoffnung der Zuschauer, er werde nun ebenfalls wegreiten (
Kleinsten im Parkett sprangen auf, um besser zu sehn), erfüllte si
nicht, obwohl der Geschützdonner näher und näher rückte und
Wind zuweilen ein wildes Geheul herübertrug, das unverkennbar v
den Mamelucken kam. Statt dessen erschien schon wieder der Flüg
mann. Mit Hilfe eines Tischtuchs und einer Serviette hatte er sich
einen burnustragenden, turbangeschmückten Türken verwandelt.
trat als Parlamentär auf und warf sich dem Konsul zu Füßen.

Lisa war die Lust, sich aufzuspielen, unter den gewaltsamen Ere
nissen vergangen, und Bonaparte hatte infolgedessen seine Aufme
samkeit unbehindert der Kampfhandlung zuwenden können. Seitd
das Geschützfeuer die Luft erschütterte und der Speicher nicht
wankte, sondern von einem ekligen Pulverdampf erfüllt war, der

Kehle zuschnürte, drehte Lisa an ihrem Taschentuch und schluckte.
s letzte besonders bedrohliche Aufheulen des Feindes entriß ihr
en Schrei. Der Schrei war so beängstigend, daß der Höchstkom-
ndierende sich versucht fühlte, den stürmisch anrückenden Musel-
nnen abzuwinken. Doch belehrte ihn ein Blick auf Lisa, daß sie, wie
andern auch, auf die Steigerung der Schlacht ins Unmenschliche
nnte, keineswegs auf die Schmälerung ihrer Greuel.
o tupfte er denn dem Parlamentär mit dem Fernrohr auf den Kopf
l fragte:
Sprich! Was begehrst du, ungläubiger Hund?«
Als der Türke daraufhin das Gesicht hob und seine Bitte um Waf-
stillstand vorbrachte, rief eine Knabenstimme im Parkett:
Mein Gott, ist das nicht die Lisa?«
Du Simpel!« versetzte auffahrend Lisa. »Du siehst doch, daß ich
r sitze! Du kennst doch wohl noch meinen Bruder!«
Oho«, mischte Lucie Schön sich aufgeregt ein, »man kann euch
rhaftig nicht auseinanderhalten.«
m Zuschauerraum begann ein Flüstern und Wispern, mit kleinen,
nernden Lauten dazwischen, wie von Kindern, die gekitzelt wer-
. Alle, Knaben und Mädchen, fühlten das Richtige der Behaup-
g. Plötzlich, wie auf ein Stichwort, schien ihnen die Ähnlichkeit
Zwillinge über das natürliche und gewohnte Maß hinauszugehn
manchen stieg eine Ahnung auf, als habe es mit den beiden nicht
e Richtigkeit, als sei Lisa ein verkleideter Junge und Ferdinand ein
heimlichtes Mädchen, oder als könnten sie abwechselnd das eine
und das andre. Was wollen Unterschiede wie Hose und Rock, wie
ze oder lange Haare besagen – wer von ihnen hatte sich nicht schon
kleidet! Niemals aber hatten sie sich dabei so weitgehend verändert
der Türke Ferdinand, das wußten sie genau, sie hatten sich im
egel gesehn. Und sie fragten sich, ob das Ganze ein Skandal sei oder
ein verbotenes Vergnügen.
Während der Schlachtenlärm auf der Bühne verstärkt einsetzte
eber, der ihn vertretungsweise besorgte, zeigte sich erfindungsrei-
als der derzeitige Türke), richtete der General an den Parlamentär
Ansinnen, das die Zuschauer gänzlich verwirrte. Er verlangte als
is des Waffenstillstandes, daß der Sultan die schönsten Frauen seines
ems an ihn abtrete!

»Wieviel hat er denn?« fragte eine Mädchenstimme, die sich v
Eifer überschlug.

Lisa wandte den Kopf und sagte hochnäsig:

»Wieviel wird er schon haben!«

Und zu Bonaparte, über den Kreidestrich hinüber:

»Puh! Lauter alte Weiber! Da gratuliere ich aber, Robby.«

»So bringe mir die jüngste Sultanstochter!« befahl, sichtlich eing
schüchtert, der Konsul.

Der Parlamentär neigte das Haupt und sprach, indem er gleichsa
fröstelnd den Burnus fester um sich zog:

»Oh, Herr! Die Sultanstochter, die bin ich selbst!«

»Nein?« schrie jemand in höchster Erregung.

Die Zuschauer sprangen fast alle gleichzeitig hoch, Lisa aber
einem Schwung aus dem Bottich und auf die Bühne. Sie riß der a
geblichen Sultanstochter den Turban vom Kopf und packte sie bei d
Haaren.

»Was willst du sein, du Simpel? Die Sultanstochter? Sag es no
einmal!«

Wiederum war es Kléber, der, diesmal unsichtbar hinter der Bühn
eingriff und der Lahmlegung des Schlachtenlenkers auf dem Höh
punkt des Ringens ein Ende setzte.

In der Tasche bewahrte er ein Dutzend Knallerbsen. Sie sollten z
Verwendung kommen, wenn die Muselmannen, den von einem u
genannten General befehligten rechten Flügel überrennend, bis di
an die Pyramiden herangekommen wären und auf des Konsuls Befe
die Garde nach kurzem, heftigem Gewehrfeuer zum Bajonettangr
überginge, wodurch die Schlacht entschieden würde... Ohne läng
zu warten, entfesselte Kléber das Gewehrfeuer im gleichen Auge
blick, als Bonaparte sein Pferd scheuen und durchgehn ließ, um si
vor Lisa beim Feind in Sicherheit zu bringen. Lisa, durch das Knall
und Funkensprühen eingeschüchtert, versetzte der Sultanstochter ein
Stoß in die Richtung, aus der das Feuer kam, und floh in ihren Bott
zurück.

Eva nestelte an ihrer Rose, lockerte sie vorsorglich. Nun wür
doch sie es sein und nicht Lisa, von der er die Rose bekäme... Sie
doch endlich – sieg', sieg'!...

Bonaparte brachte sein Roß mit einem Zug an der Kandare zu

ehn und klopfte das stolz nachscheuende Tier beruhigend auf den als.

Kléber kam angestürzt.

»General, drei unserer Karrees sind niedergesäbelt, fünfzig Geschütze erloren, unsere Kavallerie flieht dem Rhein zu.«

»Dem Nil«, verbesserte Bonaparte.

»Dem Nile zu, wollte ich sagen«, benachrichtigte Kléber das Publikum.

Sodann überreichte er dem Höchstkommandierenden den blanken äbel, den er schon vor einiger Zeit mit Hilfe des Flügelmanns hinter er Kulisse aus der Scheide gezogen hatte, und übernahm statt dessen en Säbel Bonapartes. Der Klinge sah man an, aus welchem Blutbad e kam: sie war mennigrot von der Spitze bis an den Griff.

Bonaparte schwang den blutigen Säbel über den Kopf, und Kléber ef unter Mitnahme der Sultanstochter, die Burnus und Turban im tiche ließ, spornstreichs hinter die Bühne.

»Soldaten!« rief Bonaparte. »Ihr seid die Garde. In hundert Schlachten habt ihr niemals gewankt, ihr seid keine Voltigeure, die wie junge Hunde – wie junge Hunde – – Ihr seid meine alte Garde! Ein Grenadier stirbt, er ergibt sich nicht. Achtung! Fällt das Bajonett. Vorwärts! s lebe Frankreich! Es lebe die Republik!«

In wuchtigem Gleichschritt marschierte die Garde ab. Auf einer pieluhr erklang leise, beinah zärtlich die Marseillaise.

Die Zuschauer, die in der Aufregung vergessen hatten, ihre Plätze ieder einzunehmen, summten sie stehend mit, ohne Rücksicht auf akt und Wortlaut. Einige verwechselten sie mit der »Sambre-et-Meuse«.

Bonaparte drehte das Roß zur andern Seite und schrie:

»Artilleriereserve vor! Schwerste Geschütze! Feuer!«

Ein furchtbares Krachen und Klirren erfolgte. Von der unsichtbar ewordenen Bühne wälzte sich eine Staubwolke ins Parkett.

Vielleicht stand die Welt noch, aber sicher ging sie gleich unter.

Die Zuschauer standen noch blind und betäubt vom ersten Schlag, a ließen Kléber und die Sultanstochter hinter der Bühne die zweite iste mit leeren Weinflaschen von den Dachbalken herabsausen. Der chrecken warf die Kinder gegeneinander, schreiend liefen sie über en schwankenden Boden. Einige sahen noch, wie die Pyramide zuammenbrach.

Jenseits des Sonnenstrahls, in dessen gelblichem Dampf sie rasch nach- einander auftauchten, schienen sie in einen Abgrund zu stürzen – Bona- parte nahm es verwundert, aber unbekümmert wahr. Er hielt vorn am Kreidestrich, stieß den vom Blut des Feindes geröteten Säbel in die Luft, brüllte:

»Sieg! Sieg!«

Schon ritt auch Kléber herbei. Als das Pferd nicht schnell genug lief, stieg er ab und schleifte es hinter sich her. »Sieg!« jubelte er, und an die andre Seite des Konsuls stellte sich der alte Grenadier und Flügel- mann mit dem endlich wieder zu Ehren gekommenen echten Gewehr, und auch er schrie nach Kräften:

»Hoch Bonaparte! Sieg! Sieg!«

Außer der siegestrunkenen Armee befand sich nur ein Mensch noch im Speicher: Eva, mit der baumelnden weißen Rose im Haar. Sie stand in ihrem Bottich, vollführte Schwimmbewegungen mit den Armen und suchte vergeblich die undurchsichtig gewordene Staubwolke zu zerteilen. Wie gern hätte sie »Sieg! Sieg!« gerufen. Sie setzte dazu an, es ging nicht. Sie hustete herzzerreißend, und darüber fiel schließlich die Rose zu Boden.

Sie bückte sich mehrmals, um sie aufzuheben, der Husten riß sie vor- zeitig wieder hoch.

In einer Atempause wurde der Konsul auf das Geräusch aufmerk- sam. Er drang bis zu dem Mädchen vor und trat unversehens auf die Rose. Eva sah es und wollte ihn zurückstoßen.

»He da! Ambulanz!« rief er und hielt ihr die Hände fest wie einem Verwundeten, der in seinen Schmerzen um sich schlägt.

Zu dritt trugen sie die Zappelnde an Armen und Beinen auf die Treppe hinaus. Dort sagte der Konsul:

»Verzeihen Sie, Madame, wenn ich Sie jetzt im Lazarett absetze. Ich muß nach meiner tapferen Armee sehen. Die Wüste ist mit Toten und Verwundeten übersät.«

Sie ließen sie stehn und kehrten auf das Schlachtfeld zurück, um es womöglich noch vor dem Abendessen aufzuräumen.

Die Kinder rannten über die beiden Höfe und weiter den Illkai hinunter.

Eva folgte ihnen langsam. Sie hätte viel lieber unter den Toten und Verwundeten gelegen, mit denen die Welt übersät war und zwischen

enen sie in Gedanken den zukünftigen Kaiser wandeln sah. Das chlachtfeld war ein exotischer Garten. Die Toten waren schön, ihre arren Augen blickten dankbar auf den Kriegsgott, der sich mitleidig ber sie beugte. Die Sterbenden sprachen wunderbare Worte, die in ie Schulbücher kamen. Sie zweifelte nicht, daß Robby eines Tages aiser sein werde – oder etwas Ähnliches.

Ein Sonnenstrahl traf die Spitze des Münsterturms, um dessen nadel- eine Umrisse die Dämmerung wob. Glühend schwebte sie im Him- el, losgelöst von der Erde, einsam und erhaben.

»Eine Krone!« sagte Eva leise. »Robby! Eine Krone!«

Dann lief sie hinter den andern her.

Die Kinder sammelten sich auf der Mitte der Brücke, um zu Atem u kommen. Gewohnheitsmäßig hoben sie plötzlich alle den Kopf nd guckten in die Luft. Der ganze, weite, blaue Himmel knurrte.

Es war der tägliche Artilleriekampf in den Vogesen. Der Krieg ging is fünfte Jahr.

Bald stockte das Geräusch, bald schwoll es an, gleichsam erbost, nterbrochen worden zu sein.

Gerade so gut, nein, viel eher hätte es aus der Erde kommen können, enn der Himmel rührte sich nicht. Vergnügt schossen die Schwalben in und her. In der Erde aber war eine Bedrückung und heimliche Unrast, schwächer als ein Zittern – ein Schauern, ein kleiner Wirbel ier und dort auf erstarrter Fläche...

Die Kinder waren in der Unruhe groß geworden. Sie nahmen sie hne besondere Gemütsbewegung wahr. Jene Wallung von Angst und innlicher Erregung, die sie in der ersten Zeit gleichsam überschwemmt atte, drang längst nicht mehr in ihr Bewußtsein.

Das vertraute Knurren beruhigte sie.

Lisa blickte zum Haus hinüber, aus dem sie geflohen waren.

»Die Simpel!« sagte sie. »Einen so zu erschrecken!«

SONNENSPIEL, Schattenspiel
auf dem braunen Holz.
Silber, das zerfiel,
lauter Gold, das schmolz.

Frommt noch reiches Mahl.
da der Frost entwich?
Die Flamme ist jetzt fahl
und lächerlich.

Ich hoffte am Kamin,
du kämst herein.
Die kalte Zeit ist hin,
das glühende Zuzwein.

Im Winter liebst du mich.
Da lehnst du gern dein Haar
an meins. Der Himmelsstrich
glänzt dann klar.

Bald wird die Wolke schwül:
da wendest du dich stolz.
Sonnenspiel, Schattenspiel
auf dem braunen Holz.

FELIX HARTLAUB · AUS DEM NACHLASS
BERLINER TAGEBUCHBLÄTTER 1935/36

Fortsetzung

GLEITENDE, schleifende Fahrt. Wenig Erschütterung, rasches Anfahren. Durch Häuserblöcke haut sie hindurch, schwarzgestrichene Brand- und Bruchmauern, vernickeltes Kabelgedärm läuft daran entlang. Auf Viadukten quer über belebte Straßen hinweg, die nur kurz aufgähnen, schnappende Perspektiven – oder parallel zu langen Straßenfronten dahinstreichend, unzähligen Fensterblicken standhaltend. Charlottenburg. An der Hinterseite verwilderter Gärten, unbebauter Grundstücke entlang, abgeschnürte Parks, Glaspavillons mit zertrümmerten Scheiben, leere Brunnen, über die Hütte des Gärtners hinweg. Verödete Rummelplätze, vernagelte Buden, Automaten, Vögel baden in Pfützen, schütteln sich spritzend. Manchmal weite Ausblicke, riesige Himmelsflächen, wie der Blick auf den Tiergarten zwischen Bellevue und Lehrter Bahnhof: Erguß großer Laubmasse bis an die Spree heran, Häuser plötzlich verschwunden, nur über den Baumkronen schwimmen, sich rasch verschiebend, einige historische Blickfänger. Reichstagskuppel und Siegessäule, frisch vergoldet, der Giebel der Krolloper. Irgendeine zahme Kirche des alten Westens zeigt die äußersten Spitzen ihres Turmpaares. An Festtagen unverhältnismäßig große Flaggen, dem großen Luftstrom widerstrebend Dunstige, weiche, träge Luft, Flugzeuge darin, unscharf ausgelöscht; wenn sie in der Fahrtrichtung fliegen, stehen sie oft fest, wie auf die Fensterscheibe gemalt, um pfeilschnell vorwärtszuschießen, wenn die Bahn bremst oder abbiegt.

*

Gartenhaus. Enger Hof, auf den sechs Treppenhäuser gehen, Häuserwände ockergelb gestrichen. Am Eingang drei Müllkästen, von kleinen Schlackenhäufchen umgeben. Kahle Sträucher mit »Knallbeeren« und Regentropfen behangen, Taxusbüsche. Wohnungen im Erdgeschoß, allerlei Menschheit darin massiert. Frau Sch. angeblich Türkin, ihr blinder Mann steht mit dem Schürhaken am Herd, bis seine Frau ihn woanders hinstellt. Der Sohn, Autobusschaffner, ad-

diert verzweifelt an seiner Abrechnung herum. Herr M., bald achtzigjährig, wohnt möbliert bei Frau A., die ihm aus Angst und Mitleid nicht zu kündigen wagt. Er wohnt schon viele Jahre dort. Junggeselle, hat keine Familie und kein Geld, in Einsamkeit und Armut verwildert. Macht sich morgens mit kleinen gesungenen Trompetensignalen Mut zum Aufstehen, geht schon um halb acht Uhr aus dem Haus »spazieren«, kommt abends um sieben nach Hause, geht dann gleich zu Bett. Kein Mensch weiß, was er macht. Soll dunkle Geschäfte getrieben haben, »Ganoven« kamen ins Haus, bis ihnen Frau A. den Eintritt verwehrte. Zweimal im Jahr besucht ihn sein Neffe, ein dickrunder Ladenbesitzer, die beiden gehen dann zusammen am Ufer auf und ab. Der Alte mit dem elfenbeingelben blankgeschliffenen Schädel, wie ein Gletschertisch, im weiten fliegenden Mantel, die geschenkte Zigarre ängstlich von sich weghaltend. Nachts ist er oft wach, brennt Licht, spricht unwirsch auf sich selbst ein. Jeden Freitag kocht ihm Frau A. einen großen Topf Linsen, den er stundenlang auskratzt; was er sonst ißt, ist nicht bekannt, doch soll er Geld haben. Er behandelt sich mit einer Knoblauchseife, nach der das ganze Haus riecht, sitzt stundenlang mit den Füßen in kaltem Wasser, will noch sehr alt werden. Hat gute Bücher, Klassikerausgaben, endlose Wörterbücher, kann angeblich viele fremde Sprachen. Scheu und ängstlich, wenn man ihm auf dem engen dunklen Korridor begegnet, weicht er in sein Zimmer zurück, wartet hinter der Türe, bis man gegangen ist. Einmal wird er auf einer Vorortbahn getroffen, weit außerhalb der Stadt, trüber Tag, sausende Fahrt zwischen regendampfenden Kiefernwäldern. Er hat eine schlotternde Aktenmappe unterm Arm, grüßt nicht, will nicht erkannt werden. Ein andermal im Grunewald, Abend eines Sommersonntags. Auf einer Düne oberhalb des von Tausenden bevölkerten Badestrandes gelagert, mit bloßen Füßen, aufgekrempelten Unterhosen im Sande, im Gitter der Baumschatten und glühenden Abendstrahlen.

Das Zimmer liegt parterre, ein paar Fuß unter der Fensterbank der faule tote Boden eines Gärtchens. Unten, rechts und links, darüber sind Menschen hörbar, wühlen sich andere Leben vorwärts. Nachts erschallt oft im Keller der klare, gepflegte Dialog eines Paares. Klopfen, Knipsen, Weinen, Stöhnen. Irgendwo kommt jemand jeden Morgen um vier Uhr vom Nachtdienst zurück, legt sich umständlich zu Bett. Irres Fingertrommeln des Alten nebenan gegen die Bettlehne,

lopfsignale brüderlicher Maulwürfe. Wecker schnarren, der eine
n fünf, der andre um neun, entsetzliches Gähnen und Stöhnen um
litleid immer die Antwort.

Das Gärtchen von hohen Mauern umgeben, kein Gras, Büsche,
rundrisse von Beeten, eine schlanke Vase. Abfälle aller Stockwerke.
elbst die Vögel trauen sich nicht hinein, zu tief, zu dunkel. Ostern
ört der Erwachsene aufgeregte Kinderstimmen, sieht durch die viel-
chen Vorhänge, die das Zimmer gegen Einsicht aus dem Garten
hützen, die Kinder der Kellerfamilie Ostereier suchen. Frisches
icht sickert herunter, die dunklen feuchten Gründe sind mit den
rünen Trieben und Knospen der Sträucher ausgestirnt, irgendwo
ben ist eine Brandmauer rosig von der Morgensonne beschienen,
irft ein kleines Fenster einen grellen Blitz. Die Suche wird abge-
rochen, weil ein Kind auf eine tote Ratte gestoßen ist. Die Erwach-
enen sind auf der Treppe nur halb heraufgetaucht, steigen jetzt wie-
er hinab. Sie haben Gäste, die Frau erklärt: »Und dies ist nun im
ommer unser Sanssouci.« Das ganze Jahr über liegt der Garten ver-
assen, nur einmal die Frau im weißen kurzen Kleid, mit Niveacreme
estrichen, Sonnenhut und -brille, auf einem Liegestuhl in einem
chmalen Sonnenfleck, sich dem lauen matten Nachmittagslicht ent-
egenbäumend. Neben ihr unbeweglich das Kind, Spielhöschen, Sand-
imer und -schippe.

Die Wirtin im blauen kurzen Schlafrock, Filzpantoffeln an den
ünnen, geisterhaft braunen Beinen. Alterloses Gesicht, unordentli-
hes graues Haar, unendlich tiefe, weiche verschattete Augen. Sie ist
olnische Jüdin. Über ihrem Bett, neben der büßenden Magdalena des
Guido Reni, die Photographie eines Rabbi, in maßloser Vergröße-
ung zergangen, turmhohe Stirn, Hornbrille, weißer Bart. Sie liegt
uf ihrem Sofa, ein Kissen auf ihrer Hüfte, darauf der dicke, gänzlich
ebensuntaugliche Kater, der vor Amseln wegläuft. Daneben der
Mann in Pantoffeln, hinter Zeitungsblättern, auf dem Tischchen An-
leutungen einer Mahlzeit, verhärteter Zucker, ewige Brotknüste. Sie
ind nicht verheiratet, er war möblierter Herr bei ihr, ist hängenge-
lieben. Flüsterkonvente der Hausfrauen in der Küche; Kochrezepte,
ntliehene Töpfe, ihre meist ältlichen und irgendwie lädierten, schwer
u ertragenden, unvermeidlich dummen, frechen, verrückten Män-
er. Die Wirtin spricht von »Ihrem« wie von einer Geisel, die nicht

weglaufen darf – er ist nur das Pfand, ein ängstlich aufgehobener, nie benutzter Gutschein für das Leben; ein zugelaufener Hund, der durch gefüttert werden, ein Kranker, der gepflegt, ein Erpresser, der hinge halten, ein Rasender, der beschwichtigt werden muß. Erst gab es nur die Frauen in diesen feuchten Gemäuern, dann kam der Mann, frech und feig wie ein Dieb, geil und lustlos, gewalttätig und wehleidig. Sie kochten ihm Suppe und gaben sich ihm hin, weckten ihn und schickten ihn auf Arbeit, jetzt sitzen sie wieder zusammen. Matriarchat der modernen Großstadt.

Das Zimmer halbdunkel. Riesiger kastellartiger Ofen, Stuckverzierungen, Puttengesäße und Wangen von Früchten, sehr schlecht heizbar. Schimmel an der Wand, Napoleonbild, Delaroche. Puppe im Pierrettekostüm, fällt in obszönen Stellungen, die ihr die voraufgegangenen Zimmerherren beigebracht haben, aufs Sofa.

*

Bruthitze unter den üppigen alten Bäumen, bleierner Himmel, wüste Brandmauern der umgebenden Häuser. Lautsprecher aus dem sperrangelweit offenstehenden, verzweifelt nach Luft schnappenden Türen des Erdgeschosses, Tellerklappern der Abwaschmaschine, Essengeruch, Dienstmädchengesang. Viele verdreckte runde Gartentische, Vogeldreck darauf und im Regen zusammengebackener Blütenstaub, Stühle darangelehnt. An einem schläft ein Student, er hat seine Mappe darüber gelegt, Kopf und Arme darauf gepackt, ein Sonnenfleck – Öffnung des Blätterdaches – ist auf ihn gewandert, das Gesicht schwitzt im weißen Licht, aufwachend knetet er sich die Stirne. Aus einem kleinen Fenster hoch über den Bäumen schaut das schlohweiße bärtige Gesicht eines uralten Juden starr auf den Garten hinab. Als er sich bemerkt sieht, zieht er sich blitzschnell zurück, wie ausgelöscht. Endlich tigert sich der Himmel ein wenig, von der Abendbrise geformte, unendlich hohe Wolken, die Baumkronen rauschen eratmend, die weiße Unterseite der Blätter, eine Vogelstimme aus dem Winkel der Sandkarren und Gießkannen, ein triumphales Air im Lautsprecher. Die Studenten erheben sich, der Sonntag ist besiegt, nun kommen wieder sechs herrliche Werktage, die einen der Sorge um den Zeitvertreib entheben. Die glatten, eleganten Sommermäntel, ein paar Kammstriche durch das wirre verschwitzte Haar. Und jetzt de

anghin leuchtende braune, grüne Abend, die Laternen, erst giftig, unreif. Die murmelnde Menge der Ausflügler, die aus dem Bahnhof Friedrichstraße quillt. *Heimweg*. Die grünen Kupferkugeln vom Dom, über die die Milch der Dämmerung fließt, sie blassen ab oder werden bläulich. Die grünen lampentragenden Statuen von Handel und Wandel auf der Brücke, von Möwen umbraust und mit den Flügeln geschlagen. Möwenfütterer; die vorbeifliegenden Möwen halten rüttelnd vor ihnen, schreien, stürzen dann still und glatt mit den Brotkrumen davon. Äpfelduft aus den Obstzillen auf der Spree. Die »Puppenbrücke«, der Held und Minerva, die ihn Speerwerfen, Bogenschießen, Flötenspielen lehrt und den Gefallenen huldvoll wegschleppt. Die Studenten haben weder eine Göttin zur Lehrmeisterin noch solch netten frühen Tod zu gewärtigen. Aufblickend gewahrt man das Leben der Statuen auf den Dächern. Die hohlen Panzer und leerklaffenden Helme in Garben von Fulmen und Lanzen auf den Dächern von Zeughaus und Prinzessinnenpalais.. Die moskowitisch endlose Fassade des Schlosses, an der der wohlgezielte Stoß der Lindenallee zerschellt; der Verkehr rinnt an der schrägen Front ab.

BENNO SCHUBERT · VERLORENE ZEICHEN

Versuch über Georg Trakl

J'écrivais des silences, des nuits, je notais
l'inexprimable. Je fixais des vertiges.
Rimbaud

RILKE hatte – fast absichtslos – die Frage nach dem Menschen Trakl gestellt: »Wer mag er gewesen sein?« – Inzwischen haben sich zahlreiche Interpreten bemüht, das Bild des Dichters aus seiner Kunst heraus zu gewinnen. Daß dabei so viel Widersprüchliches zutage gefördert wurde, scheint symptomatisch – vielleicht weniger für die eigenartige Erlebnisweise des Menschen Trakl als vielmehr für das Neuartige seines dichterischen Schaffens, seiner Kunst.

Denn nirgends findet sich in Prosa und Versen seiner Reifezeit eine unmittelbare Kundgabe des Gefühls, in das sich auch der Leser ohne weiteres einschwingen könnte. Das »lyrische Ich« spricht sich nicht mehr direkt aus – und wenn, dann nur in der Ansage des Un-Aussprechlichen. »Unsäglich ist das alles, o Gott, daß man erschüttert ins Knie bricht« – so gipfelt und endet eine »Unterwegs« betitelte Vers- und Bilderkette, die die Wirklichkeit zu beschwören suchte. Doch die Sprache erweist sich als nicht mehr fähig, die »Wirklichkeit« zu treffen – auch und gerade für Trakl. – »Alles ist so ganz anders geworden. Man schaut und schaut – und die geringsten Dinge sind ohne Ende. Und man wird immer ärmer, je reicher man wird« – äußert in unüberbietbarer Konzision der Zweiundzwanzigjährige.

Diese Worte zeigen, daß Trakl von einer Bewegung ergriffen war, die auch so völlig verschiedene Geister erfaßt hatte wie Rilke oder Apollinaire. Er stand im großen Umbruch der abendländischen Lyrik. Seitdem sieht sich der Dichter gezwungen, eine Welt zu gestalten, die sich entzieht, eine Welt, die nicht mehr in direktem Zugriff aussagbar ist – sondern »anders«. Die Dichtung ist unermüdlich »unterwegs«.

Anfangs hatte Trakl versucht, die neue Situation zu bewältigen, indem er Impressionen aus den verschiedensten Bereichen koppelte: in einander ähnlichen sprachlichen Fügungen, in konventionellen Metren, im Reim. Durch ihre offenbare innere Unverbundenheit,

re Prägnanz, Intensität und doch merkwürdige Transparenz nahmen ese »Bilder« sogleich den Charakter von Visionen an. Damit aber ist ereits gesagt, daß es sich in diesem Stadium Traklscher Lyrik keines-egs um eine Art gereimter Protokollsätze handelt oder gar um den ersuch, durch Abziehung allen menschlichen Fluidums die Dinge »als lche« laut werden zu lassen. *Diese* Konzeption von »Seinslyrik« ürde doch wohl auf einem philosophischen Kurzschluß beruhen.

Vielmehr wird in den Traklschen Bildern eine starke und neue Erriffenheit spürbar. Und hinter der Vereinzelung der Bilder, hinter er Auflösung der traditionellen Bezüge, des gewohnten Sinngefüges, eht gewiß keine Indifferenz des Dichters, sondern die fundamentale rfahrung von Mächten wie Verfall, Krankheit, Sünde, Schuld (auch erade als Schuld der Vereinzelung) und Tod. All dies sind nun auch ypisch Traklsche Vokabeln. – Die Aufnahme dieser zentralen Begriffe ber in das lyrische Vokabular deutet bereits an, daß das scheinbare ilderchaos wiederum in einem Stimmungs-Zusammenhang erschei-en wird. – Die Erfahrung jener dunklen Mächte vollzieht sich dann uch tatsächlich entweder in einem Gefühl des Grauens oder – wie in en meisten Gedichten dieser Periode Trakls – in der Stimmung dun-el-süßer Melancholie.

Eine traumhafte Atmosphäre versöhnt die zerrissenen Bilder: es entstehen Gebilde von großer Ausgeglichenheit und Klangfülle. Alte Reime chaffen die Verbindung. Der Rhythmus fällt gelassen ab. Das Staccato wird cantabile. Die vielen Adjektive und Adverbien verdichten die timmung von Sättigung, Zauber, Müdigkeit und Verfall. »Ein goldner Hort glänzt leis' im Graun« (»Westliche Dämmerung«). – Treffend at man bei diesen Gedichten von dem »Salzburger Ton« gesprochen.

*

Doch Trakl konnte sich mit dieser Stufe seiner Entwicklung nicht ufriedengeben. Unermüdlich ringt er darum, seine Bilder zu vereigentlichen, die Dinge herauszunehmen aus der Atmosphäre von Gefühl, die sich über sie ausgebreitet hatte. Die zahlreichen Fassungen vieler seiner Gedichte legen davon Zeugnis ab. Man vergleiche z. B. die beiden Fassungen der »Drei Teiche in Hellbrunn«. In der ersten Fassung drücken sich noch starke gegensätzliche Impulse aus. Jeder der drei Teiche, jedes Natur-Ding überhaupt, ist noch Gegenstand

ausdrücklicher menschlicher Anteilnahme des Grauens oder der Entzückung. So wird der erste Teich gezeichnet:

Geh fort! Geh fort! Es ist der Ort
Für schwarzer Kröten ekle Brunst.

In der zweiten Fassung lautet dann die analoge Stelle:

Larven neigen sich hier und dort
Auf schwarzer Kröten wilde Brunst.

Hier wird nicht mehr angesprochen und nicht mehr bewertet. In der ersten Fassung ist der Mond noch ein »rätselvolles Sphinxgesicht, daran mein Herz sich will verbluten«. Die spätere aber schließt schon ganz anders:

Tritonen tauchen aus der Flut,
Verfall durchrieselt das Gemäuer.
Der Mond hüllt sich in grüne Schleier
Und wandelt langsam auf der Flut.

Abstrakta der Gefühls- und Stimmungsbezeichnung verwandeln sich nun zu konkreten Bauelementen der gestalteten »äußeren« Landschaft (»Verfall durchrieselt...«), die freilich gerade dadurch noch mehr als zuvor zu einer inneren Landschaft des Dichters wird. Denn obwohl entpersönlicht, bleiben die Dinge in jeder Dichtung Ausdruck von Innerem. Ja, sie werden es um so reiner, je un-gewöhnlicher, abwegiger die Sprache ist, in der sie sich darstellen, sofern nur der Abweg der Weg ist, der zum Selbst führt.

Anläßlich der Umarbeitung eines anderen Gedichtes schreibt Trakl in einem undatierten, wahrscheinlich aus dem Jahre 1911 stammenden Briefe an seinen Freund Erhard Buschbeck: »Anbei das umgearbeitete Gedicht. Es ist um so viel besser als das ursprüngliche, als es nun *unpersönlich* ist und zum Bersten voll von Bewegung und Gesichten. – Ich bin überzeugt, daß es Dir in dieser *universellen Form und Art* mehr sagen und bedeuten wird, denn in der begrenzt persönlichen des ersten Entwurfs. – Du magst mir glauben, daß es mir nicht leicht fällt und niemals leicht fallen wird, mich bedingungslos dem Darzustellenden unterzuordnen, und ich werde mich immer und immer wieder berichtigen müssen, um der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist.«

Es ergibt sich also der scheinbar paradoxe Vorgang, daß der Dichter in immer größerer Bewußtheit alle Mühe aufwenden muß, um ine Welt zu gestalten, aus der er sich selber verbannt, oder die Mächte zu fassen, die ihn ausschließen. Im Namen der Wahrhaftigkeit ringt er darum, das »Andere« zu ergreifen, das Nicht-Menschliche, *as freilich als das gerade Menschenmögliche und -notwendige dieses Augenlickes erscheint.* Er nimmt die Anstrengung des Bildes auf sich. Er meiselt die Vision.

Aber ist es nun eine verselbständigte Welt, die Trakl – in der nunehr meist reimlosen Lyrik seiner späteren Zeit – gestaltet, oder sind s hintergründige Mächte, die er durch Bilder veranschaulicht? – In nterpretationen finden sich die widerspruchsvollsten Auskünfte. So pricht man abwechselnd von der »völligen Transparenzlosigkeit« und inwiederum von der Transparenz seiner Bilder, von durchgehender ymbolik, von Chiffren…

Solcherlei Etikettierungen scheinen demnach kaum weiterzuführen.

Unternimmt man den Versuch, die Gestalt Traklscher Gedichte zu rkennen, so fällt zunächst die geringe Anzahl der offenbar zur Verügung stehenden Motive auf, sodann, daß die Bilder in einem Netzverk von Bestimmungen gefangen scheinen. Bestimmungen des Ortes oder der Zeit leiten die meisten Aussagen ein. »Unter sengenlen Bäumen…«, »Im Schatten des Baums…« Die einzelnen Bilder nd Geschehnisse werden so fest lokalisiert. Der Rhythmus ist meist allend und muß häufig mit jedem neuen Bildbereich wiederaufgeaut werden. Die Verben nehmen an Zahl ab und verlieren weithin hre Dynamik. Auch plötzlich einsetzende Bewegungen werden noch us ihrem Anfangspunkt hergeleitet. So kann es sogar heißen: »Ein Heiliger tritt aus seinen Wundenmalen.« – Alles geschieht in einem neinander oder Aneinander: »An des Einsamen elfenbeinerner Schläfe/ erscheint der Abglanz gefallener Engel« (»Nachtlied«). Auch ler Wahnsinn steigt noch die *Stufen* herab »in schwarzen Zimmern«.

Es wird schon aus den wenigen Beispielen deutlich geworden sein, wie sich die Abstrakta konkretisieren und an Stoffliches binden. »Gewaltig ist das *Schweigen* im *Stein*« – heißt es einmal und »*Neige* in *steinernem Zimmer*«.

Immer wieder umgrenzen Bäume den Schauplatz. Mauern, Spiegel verschließen den Hintergrund. Die Gestirne werden aus ihrer

Ferne herangerückt und erscheinen im »Dornenstrauch«. Selbst der Fischer auf dem weiten See wird noch eingefaßt von dem »runden Himmel«. Ja, die Bestimmungen können bis zu einer geradezu gespenstischen Pedanterie präzisiert werden. In dem Prosastück »Offenbarung und Untergang« heißt es (von mir gesperrt): »Fließe Blut von den mondenen Füßen, blühend auf nächtigen Pfaden, darüber schreiend die Ratte huscht.« – Konnte Trakl in einem Jugendgedicht noch sagen: »Leise fließt im Grenzenlosen / Dort das goldne Waldland hin« – so wird jetzt alles fest begrenzt. – Die lebendigen Wesen aber verlieren an Lebendigkeit, erstarren häufig zu Masken oder versteinern. Je mehr Körperliches äußerlich definiert wird, um so weniger scheint es fähig zu sein, seine innere Bestimmung, seinen eigenen Sinn zu offenbaren. – Ein Vergleich in diesem Punkt mit der freilich sonst ganz andersartigen Sageweise Kafkas liegt nahe. – Die Welt scheint sich zu verendlichen.

Und doch hatte Trakl behauptet, die Welt in der Dimension der *Unendlichkeit* zu erleben: »Alles ist so ganz anders geworden... Die geringsten Dinge sind ohne Ende.« – Aber nicht nur die Dinge sind ja fremd – auch die »Seele« selbst erfährt sich als ein »*Fremdes auf Erden*«. Sie sieht sich zum Schweigen genötigt und erahnt in ihrem Schweigen, daß sie nicht von hier ist, erahnt ihre alten Schicksale, so Verstrickungen, Verfall und die mögliche Gnade. Doch erahnt sie all das wiederum im Bilde – in der Dingwelt, in die sie verstoßen ist. »O Mund (Gottes), der durch die Silberweide bebt...« – Denn auch die Dinge haben ihre Schicksale, ihren Verfall und vielleicht ihre Wiederkehr. Und in ihrem Schweigen und ihrer Verschlossenheit weisen auch sie über sich hinaus.

> Silberne Wasser rinnen über die Stufen des Walds,
> Die Nacht und sprachlos ein vergessenes Leben,
> Freund; die belaubten Stege ins Dorf.

So endet der »Abend in Lans«. Und in dem Gedicht »Unterwegs« heißt es: »Immer wieder kehrt dieser vergangene Abend... O, wie alt ist unser Geschlecht.« – So entsteht durch die Verfremdung hindurch eine neue Vertrautheit der Seele mit den Dingen, und viele Bilder erhalten einen eigentümlichen Hintersinn – ohne zu Symbolen zu werden. Sie bleiben scharf umrissen, sie bleiben verschlossen in ihren Be-

timmungen – und eröffnen doch neue Dimensionen. Als »verlorene Zeichen« sah sie Trakl selbst.

Von hier aus ist wohl auch die eigenartige Farbgebung Trakls deutbar. Die Farben haben Verweisungscharakter. Sie sind keine bloßen Mittel der Darstellung, besitzen aber auch keine ein-sinnige symbolische Funktion. Vielmehr ist jeder Farbe eine Skala von hinweisenden Bedeutungen zugeordnet, und erst aus ihrem Stellenwert ist ihre Bedeutungsrichtung zu ermitteln. Aber auch der Gegenstand, auf den die Farbe bezogen wird, bekommt einen anderen »Sinn«. – »Grün« kann bei Trakl auftreten im Zusammenhang mit Geistlichkeit, Ruhe, Einsamkeit, Leben und – Verwesung. Wenn in der bereits zitierten Schlußstrophe der »Drei Teiche in Hellbrunn« der Mond sich in »grüne Schleier« hüllt, so haftet dem ‚Grün' in diesem Zusammenhange, als im Umkreis des Todes, etwas Gespenstisch-Lebendiges an. Und der ‚Mond' wird in seinem »Wesen« – beim frühen Trakl noch als Zweideutigkeit begriffen – hier nicht mehr ausgesprochen, sondern verschlüsselt, im Doppelsinn des Wortes »verschleiert«.

So erfüllt sich die vordergründige Bildlandschaft Trakls mit einem schier unerschöpflichen Gehalt. Die Bilder sind fremd und verschlossen, aber sie weisen auf Verschwiegenes und werden so wiederum vertraut. Sie sind selbständig und doch zeichenhaft. Sie sind und bleiben intensiv, auch wenn sie – wie häufig – gleichsam relativiert werden können: so werden sie zuweilen durch ein ‚vielleicht', ein ‚es scheint', ein ‚oder' eingeführt. Das deutet bereits darauf hin, daß sie ihren Ursprung in einer traumähnlichen Erfahrungsweise haben. Sie sind Gestalt gewordene zeichenhafte Inbilder.

Von hier aus ist auch die unerhörte Verwandlungsfähigkeit der Traklschen Gestalten und Dinge zu verstehen. In dem Rahmen der endlichen geschlossenen Landschaft geistert ein leises, aber gespenstisches Treiben. Daher also kann die Sprache einmal präsentisch, einmal imperfektisch sein. Entferntes muß heranrücken, Fremdes in Beziehung zueinander treten: »An deinem Mund der herbstliche Mond«. – Und so ist es immer wieder die Gestalt des Träumers, des Schläfers, die in den Traklschen Gedichten erscheint. Sie sind die wahrhaft »Schauenden«. Ihnen wird alles offenbarer, und auch sie selbst sind offenbarer. »Erscheinender stieg der Schläfer den schwarzen Wald hinab« – heißt es im »Siebengesang des Todes«.

Je entrückter die Bilder sind, um so wirklicher werden sie. Und sind sie entrückt, so bleiben sie dennoch im Rahmen. Hier ist nie die »Lücke für die Trance« da. – Und doch entzieht sich vieles der Gestaltung. So tritt zuweilen ein rührend-hilfloses ‚dieses erinnert…' an die Stelle der unmittelbaren Bildaussage.

*

In einigen ganz späten Gedichten scheint nun freilich der Rahmen doch auseinanderzubrechen. Eine bislang ungewöhnliche Bewegung wird spürbar, eine mächtige neue Expressivität. Solche Gedichte tragen Überschriften wie »Das Herz«, »Der Schlaf«, »Die Nacht«. Der Rhythmus drängt vorwärts, die Verse werden gedrängt: das Ganze scheint auf ein Ziel zuzustreben. So muß das gewohnte Bildgefüge fortfallen, oder es wird durch unvermittelt auftretende Abstrakta gewaltsam gesprengt. »Unter dunklen Fichten / Liebe, Hoffnung« – heißt es in der »Heimkehr«. Ein Vergleich gerade dieses Gedichtes mit einer früheren Fassung, betitelt »Herbstliche Heimkehr«, vermag Aufschluß zu geben über die neue Bewegungsrichtung. – In der Erstfassung hatte »braunes Gebälk« die Erinnerung bewahrt, »darüber Georginen hangen« – ein geschlossenes Bild. Nun wird daraus:

Die Kühle dunkler Jahre,
Schmerz und Hoffnung
Bewahrt zyklopisch Gestein,
Menschenleeres Gebirge,
Des Herbstes goldner Odem,
Abendwolke –
Reinheit.

Das neue »Bild« scheint der Genesis nach aus heterogenen Elementen aufgebaut zu sein. Aber die Intensität der Bewegung löst es als statisches, relativ unabhängiges in starkem Maße ja gerade auf. Oder anders: selbst das scheinbar Heterogenste bewirkt nun in einem emphatischeren Sinne das bewegte einheitliche Ganze. So kann gerade jetzt das Vokabular des Dichters durch entlegene Begriffe erweitert werden (Berberitzen, Korsar, Sturm-Erbarmen…).

Man wird diese wenigen Gedichte der Spätphase Trakls in die Nähe des Expressionismus rücken. Freilich werden auch sie aus dem Be-

eich des Imaginativen gespeist. Auch in ihnen wird »die Wirklichkeit« isionär geschaut und gestaltet. Doch scheinen seine früheren – wenn uch nur um Monate früheren – Gedichte nachhaltiger gewirkt zu aben und – soweit man das überhaupt absehen kann – fortzuwirken.

Das Neuartige an Trakls gesamter Produktion und Produktionsveise wird wenigstens im Umriß sichtbar, wenn man ihn mit einem er Ahnherren der modernen Lyrik vergleicht: mit Rimbaud. Viele mpulse, Bilder, ja sprachliche Fügungen auch noch des reifen Trakl atte Rimbaud schon vorweggenommen. Auch er hatte die Pfade iner traumhaften Welt beschritten, auch er glaubte sich am Rand es Sagbaren. »Je m'habituai à l'hallucination simple«, sagte er von ich... »J'ai seul la clef de cette parade sauvage« – aber er hatte eben och den Schlüssel, und seine Halluzinationen waren ihm doch nur ophismes magiques«: magische Spitzfindigkeiten... Noch konnte an sie abschütteln und ins »wirkliche Leben« entfliehen. Nun aber nd auch Halluzinationen, oder was man bislang darunter zu verehen glaubte, »Wirklichkeit«. Sie wollen nicht mehr lediglich als sychologisches Phänomen betrachtet werden. Sie machen sogar eine bloß »private« Sphäre mehr aus: auch in ihnen vermag sich Allemeines zu offenbaren, Verbindliches auszusprechen. Ja, auch das Reale kann im Gedicht zur Halluzination werden. Realität »draußen« nd »innere« Bilderwelt sind nicht mehr grundsätzlich unterschieden. n ihrem Wechsel – nein: ihrer Auswechselbarkeit gründen die konreten dichterischen Bilder als verlorene Zeichen. Mit ihnen aber zeigt ch ein Unausgesprochenes, Unaussprechliches – eine tiefere Wirkchkeit. – Wie könnte man ihr noch entfliehen.

Wolfgang Borchert wurde 1921 in Hamburg geboren. Feldzug in Rußland. Lazarett. Politisch denunziert. Todesurteil wird beantragt. Militärgefängnis. Entlassen und wiederum in Rußland. Denunziert, Gefängnis in Berlin. Schwer erkrankt. Kam im Frühjahr 1945 erneut an die Front. Amerikanische Gefangenschaft, Entlassung. Eiswinter 1946/47 in Hamburg. Von 1945 bis zu seinem Tod am 20. November 1947 ununterbrochene Arbeit: Gedichte, vierzig Kurzgeschichten, Drama »Draußen vor der Tür«. – Sein Gesamtwerk ist, in einem Band, im Rowohlt-Verlag erschienen. Die bisher ungedruckten Briefe und Gedichte entstammen dem Nachlaß, der von Borcherts Eltern verwaltet wird.

Hans Bender s. Akzente H. 3/1954.

Astrid Claes wohnt in Köln. Literaturwissenschaftliche Arbeiten u. a. zur Lyrik Gottfried Benns.

Alfred Bourk wurde 1922 bei Hamburg geboren; Herbert Seliger 1920 in München; Siegfried Unseld (Arbeiten über Hermann Hesse, Oskar Loerke und Max Frisch) 1924 in Ulm a. d. Donau.

Marie-Luise Kaschnitz lebt in Rom; s. auch Akzente H. 4 und 5/1954.

Hans Erich Nossack s. Akzente H. 6/1954.

Hans Henny Jahnn beging im Dezember 1954 seinen 60. Geburtstag. Er ist gebürtiger Hamburger und lebt in Hamburg. Sein neues Drama, aus dem hier Szenen abgedruckt sind, hat das Leben des englischen Dichters Thomas Chatterton (1752 bis 1770) zum Vorwurf – des »Wunderkindes von Bristol«, der mit genialer Einfühlungsgabe Gedichte aus dem 15. Jahrhundert so täuschend abfaßte, daß selbst Kenner wie Bryant an die Echtheit glaubten, und der mit 18 Jahren Selbstmord beging.
Weitere Werke: »Perrudja«, Roman; »Neuer Lübecker Totentanz«, Drama; »Fluß ohne Ufer«, Roman.

Die unveröffentlichte Erzählung des Elsässers, Freundes von Ernst Stadler René Schickele (1883 bis 1941) verdanken wir Anna Schickele, Badenweiler.

Albert Schirnding wurde 1935 in Regensburg geboren. Lyrik.

Felix Hartlaub, s. Akzente H. 1/1955.

Benno Schubert wurde in Gleiwitz OS geboren und wohnt in Gernsheim am Rhein. Literaturwissenschaftliche und literaturkritische Arbeiten.

RÜCKBLICK

auf Heft 1/1955

WILHELM KLEMM · Sehnsucht

ERZÄHLUNGEN von Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Gerd Gaiser, Wolfgang Wieser

GEDICHTE von Ingeborg Bachmann, Gottfried Benn, Klaus Bremer, Hermann Kasack

DICHTUNG UND KRITIK
Drei Beiträge von Karl Korn, Friedrich Sieburg, Friedrich Sengle

MARIANNE SCHULTZ-HECTOR · Hugo von Hofmannsthals ‚Lebenslied'

AUS DEM NACHLASS von Felix Hartlaub

VORSCHAU

auf den Inhalt weiterer Hefte

ERZÄHLUNGEN von Georg Britting, Heimito von Doderer, Max Frisch, Gerd Gaiser, Wolfgang Hildesheimer, Hans Egon Holthusen, Paul Hühnerfeld, Hermann Lenz, Hans Erich Nossack, Edzard Schaper, Martin Walser

GEDICHTE von Johannes Fischer, Josef Guggenmos, Helmut Heißenbüttel, Hans Rudolf Hilty, Horst Lange, Werner Lutz, Ernst Meister, Helmuth Nürnberger, Junge Österreichische Lyrik, Junge Schweizer Lyrik

BEITRÄGE zu Friedrich Schiller, zu Karl Kraus, zum Übersetzungsproblem, zur Biographie von Gedichten

UNTERSUCHUNGEN von T. W. Adorno, Richard Alewyn, Gottfried Benn, Walter Boehlich, Albrecht Fabri, Hans Hennecke, Curt Hohoff, Thomas Mann, Fritz Martini, Armin Mohler, Günther Müller, Herbert Nette, Paul Requadt

AUS DEM NACHLASS von Benedetto Croce, Ivan Goll, Oskar Loerke, Gertrud Kolmar, Karl Vossler, Albin Zollinger

CARL HANSER VERLAG MÜNCHEN